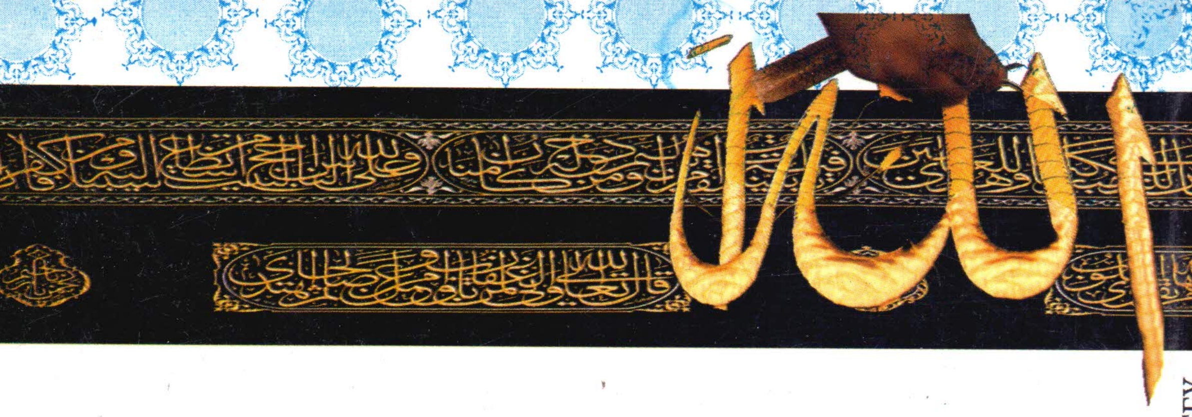
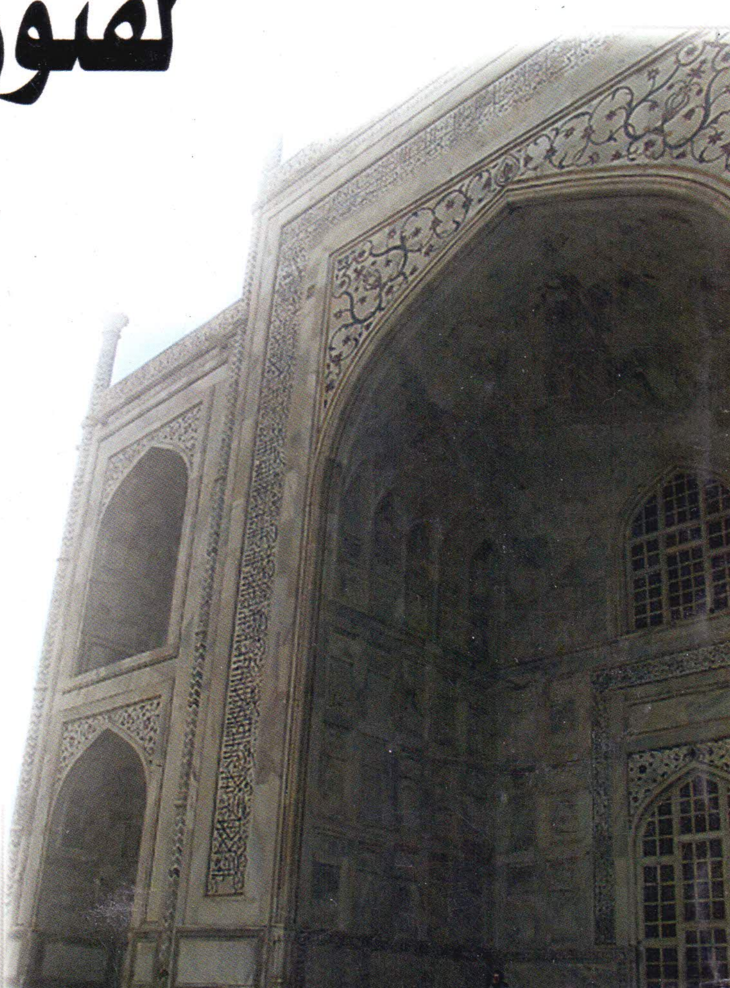
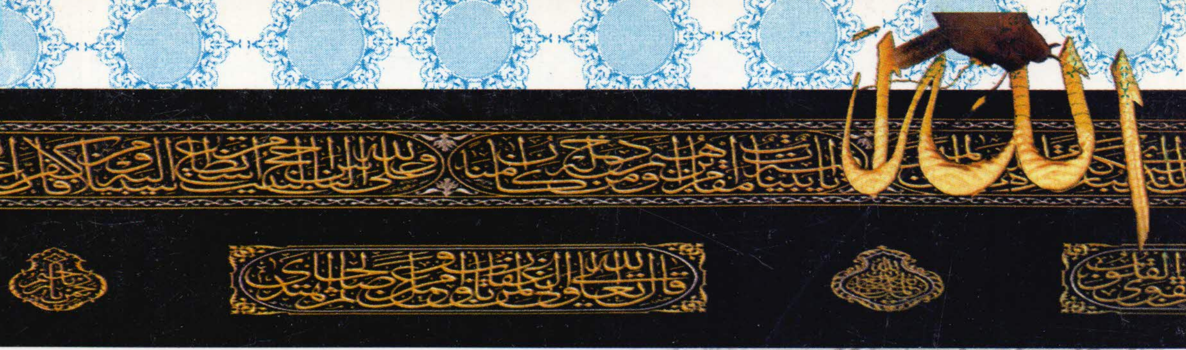


رؤية فلسفية لفنون إسلامية

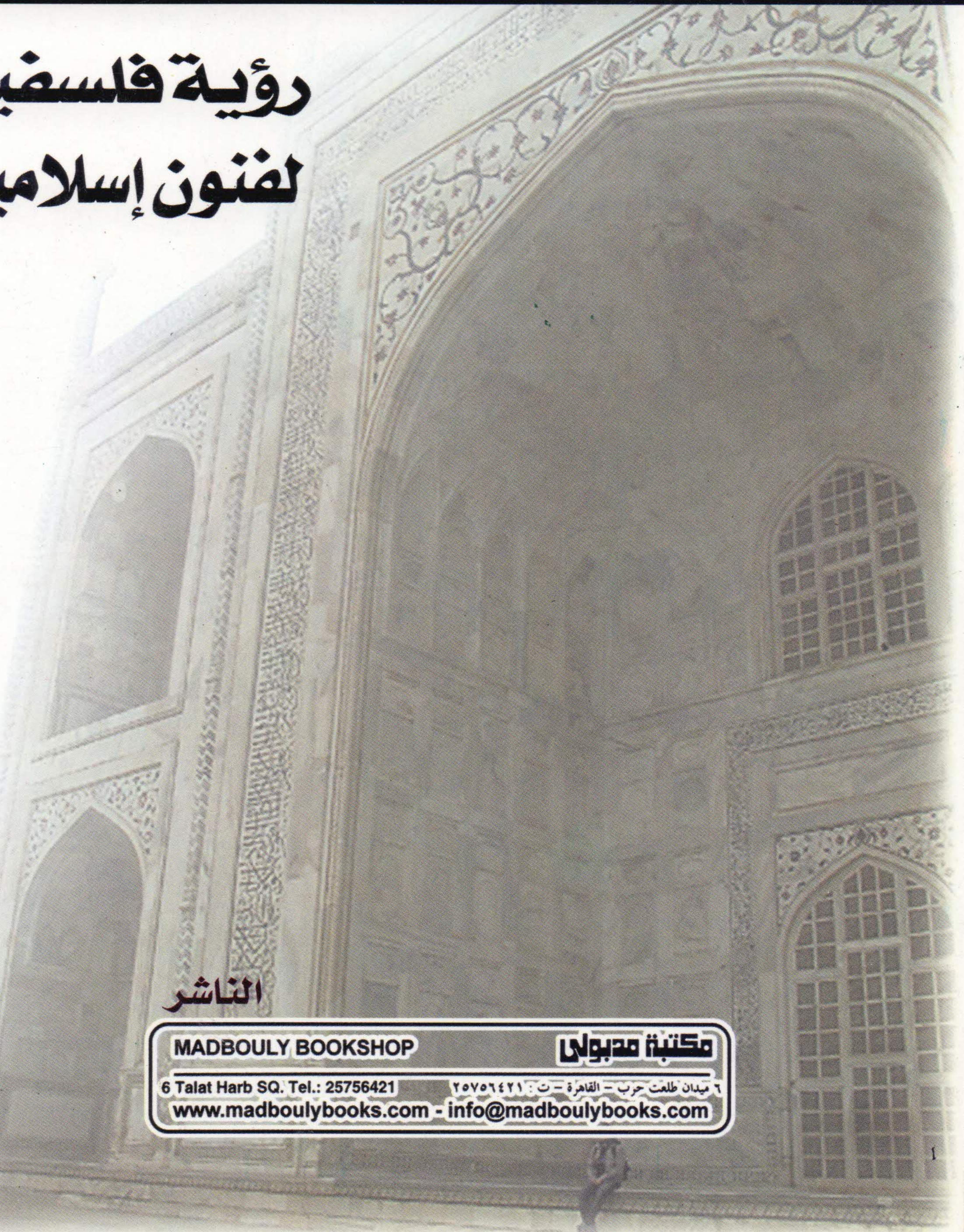


أ. د بركات محمد مراد

مكتبة مدبولي



رؤية فلسفية لفنون إسلامية



الناشر

MADBOULY BOOKSHOP
مكتبة مدبولى

6 Talat Harb SQ. Tel.: 25756421
٦ ميدان طلعت حرب – القاهرة – ت : ٢٥٧٥٦٤٢١

www.madboulybooks.com - info@madboulybooks.com

رؤية فلسفية

لفنون إسلامية

اسم الكتاب : رؤية فلسفية لفنون إسلامية

اسم المؤلف : أ.د. بركات محمد مراد

الطبعة : الاولى 2009

رقم الايداع : ٩٤٤٣ / ٢٠٠٨

الترقيم الدولى : X – ٧٥٧ – ٢٠٨ – ٩٧٧

الناشر : مكتبة مدبولى

٦ ميدان طلعت حرب – القاهرة

ت : ٢٥٧٥٦٤٢١ ف : ٢٥٧٥٢٨٥٤

Web site : www.madboulybooks.com
E_ mail : info@madboulybooks.com

رؤية فلسفية

لفنون إسلامية

أ.د. بركات محمد مراد

أستاذ الفلسفة الإسلامية

ورئيس قسم الفلسفة والاجتماع

كلية التربية ــ جامعة عين شمس

ت/ ٤٠٩٤٣١١ جوال / ٠١٢٢٣٨٧٤٢٢٧

فاكس / ٠٠٢٠٢٢٥٨١٢٤٣

مكتبة مدبولى

2009

المقدمة:

تأتي أهمية الفن في مقدمة ضرورات حياة الإنسان المعاصر ، خاصة وأن الفن يمثل لغة عالمية ، يمكن للإنسان التخاطب بها ، حين تنقطع أمامه طرائق الاتصال . ويقول العارفون إن لغة الفن "هي اللغة العالمية الوحيدة التى استطاعت البشرية أن تخترعها". وعن طريق الفن استطاع الإنسان الكشف عن قدرته على الخلق والإبداع ، حيث صار كائنا يغير الطبيعة ويغير نفسه بتغييره للطبيعة ، فقد غدا مختلفا عن كل الحيوانات والكائنات الأخرى التي يقف عملها عند حد التأقلم مع الطبيعة والتكيف بقوانينها. ولا وجود للفن بلا إنسان ، كما أنه قد لا يكون هناك وجود حقيقي للإنسان بغير فن .

وتاريخ الفن كان دائما المدخل والوسيلة لمعرفة الإنسان نفسه ، معرفة فنية وواقعية، فلولا ما سجله الإنسان الفنان القديم على جدران الكهوف وعلى جداريات المعابد وعلى صحائف الفخار وأوراق البردي إلى غير ذلك من مواد استخدمها لتسجيل مكونات حياته ، بالرسم والصورة والكتلة ، ما كان لنا أن نعرف عن الإنسان القديم ، وما أحاط بهذا الإنسان من أحداث على مر العصور.

ومن هنا أصبح بدهيا أن الفن قد سبق العلم والفلسفة في حياة الإنسان . فالإنسان البدائي فنان قبل أن يكون فيلسوفا أو عالما ، والفن لغة وتعبيرا أكثر بدائية من الفلسفة التى تحتاج إلى تنظير ومنطق وحجة وبرهان. والفن رؤية جمالية إنسانية ، يصوغها الإنسان بعد أن يتفاعل مع ذاته ومع البيئة ، فيجسد لنا هذا التفاعل أعمالا فنية متعددة الرؤى ومتعددة الأحكام الجمالية عبر العصور. وبفضل قدرة الإنسان على التعبير عن أفكاره بالكلمات قد استطاع البشر أن يعرفوا ما قدمته الإنسانية فى عالم الفكر .. وكذلك بقدرة الإنسان على أن يعدي الآخرين بمشاعره عن طريق الفن استطاع أن يجرب ما اختلج فى نفوس الأمم السالفة من ألوان المشاعر وضروب الأحاسيس وبهذه القدرة نفسها يستطيع الإنسان نقل مشاعره إلي الأجيال القادمة.. وأهمية الفن فى نقل الأحاسيس والمشاعر لا تقل عن أهمية الكلام في تبادل الأفكار والتفاهم بين البشر.

فالإنسان وهو أرقى أشكال الحياة علي الأرض هو الكائن الذي ازداد رقيه خلال السنين فيزيائيا ونفسيا وعقليا ، حتى بلغ مرحلة حرية الاختيار، حرية اختيار القيم والعقائد والسلوك، التى تجلت أحسن ما تكون فى إبداعه للأعمال الفنية التي لم يقصد من ورائها ــ حين اكتشف ميله إليها أول الأمر ــ نقصا ذاتيا وإنما تأكيدا لحريته.

لقد حركت الحرية ميل الإنسان إلى الخلق والإبداع ، فأثرى عالمه بما أبدعته يداه مستخدما فى خلقه فكره ويديه والخامات المتاحة على الأرض. إن ما أبدعه الإنسان من فنون على مر التاريخ

كان عنصرا هاما وركيزة أساسية فى ارتقاء البشرية، ولا نشك لحظة فى أنه لولا وجود الإنسان على الأرض لبقى كل شيء فى هذا الوجود خاملا هامدا على صورته الأولى.

أما الإسلام فهو أكمل صورة للدين وصلت عن طريق الوحي إلي الإنسان ، ويتجلى كمال الإسلام فى كونه دينا شاملا لا يغفل جانبا من جوانب حياة الإنسان ، سواء أكانت حسية أو عقلية أو وجدانية . ولا يهتم بالأبدية معرضا عن الحياة الدنيا ، بل يسعى دائما إلى تحقيق التكامل بين الحياة الدنيا والآخرة ، وبين الحس والعقل ، والظاهر والباطن ، والمادي والروحي ومن هنا كان التصور "الفني" الإسلامي للكون والحياة والإنسان هو تصور كوني إنساني مفتوح للبشرية كلها، لأنه يخاطب "الإنسان" من حيث هو إنسان ، ويلتقي معه كذلك من حيث هو إنسان.

ويتأكد هذا خاصة وأن الفن لا يعرف الحواجز ، لا يعرف حواجز اللغة أو الوطن أو الجنس ، إنه تعبير بشري عن الإنسانية في أوسع مجالاتها وأوسع مفاهيمها. والفن الجميل هو ذلك الذي يساهم في الارتقاء بحياة الإنسان سموا ، ويساعد الإنسان على تقريب شقة الخلاف بين ما يبغي وما ينبغي، ويزيل كل التوترات التى تنشأ فى نفس ذلك الإنسان ، مما يساعد على توحد شخصيته وتكاملها.

ونهتم هنا بعلاقة الدين الإسلامي بالفنون ، ففي التجربة الحضارية الإسلامية كان (الدين) هو الطاقة التي أثمرت ، ضمن ثمراتها ، توحيد الأمة ، وقيام الدولة ، والإبداع في كل ميادين العلوم والفنون والآداب ، شرعية وعقلية وتجريبية ، كما كان الدافع للتفتح علي المواريث القديمة والحديثة للحضارات الأخرى ، وإحيائها ، وغربلتها ، وعرضها علي معايير الإسلام ، واستلهام المتسق منها مع هذه المعايير ، لتصبح جزءا من نسيج هذه الحضارة الإسلامية ، والتى كانت إبداعا بشريا . إلا أنها اصطبغت بصبغة الإسلام الدين ، كما كانت ثمرة للطاقة التى مثلها وأحدثها عندما تجسد فى واقع المسلمين.

والعلاقة بين الدين والفن ليست بالأمر العابر أو الشكلي ، ولكنها من الدقة بحيث تستدعي المراجعة دائما، فالدين مفهوم عام يتحلق حوله الفنانون لأنه يقدم التشوق الروحي الذي يسعى إليه الفنان ، وهو من جهة أخرى ، ليس معنى غامضا ، ولكنه حقيقة اجتماعية لا يمكن تجاهلها. لذلك تلاقيا منذ الأزل فأصبح تاريخ الفن يتلمس بدايته الحقيقية من خلال الدين تماما كما أن أولئك الذين بحثوا فى تاريخ العقيدة الدينية لم يجدوا خيرا من تلك التي احتضنها الفن. حينما ندرس التاريخ الديني والفني نلمس ذلك التلازم بين شعور التدين والقلق الروحي والاجتماعي الذي يجسده الفنانون.

ومن هنا لا يكون غريبا أن نجد أحد الباحثين يؤكد علي أن كلا من الفن والدين يعبر عن الحقيقة الكبرى ، كما يقول إن القرآن يوجه الحس البشري للجمال في كل شيء ، وإنه يسعى لتحريك حواسنا المتبلدة لتنفعل بالحياة فى أعماقها ، وتتجاوب تجاوبا حيا مع الأشياء والأحياء، ومن هنا يلتقي الفن بالدين .

والفن الصحيح هو الذي يهيئ اللقاء الكامل بين الجمال والحق. فالجمال حقيقة هذا الكـــون ، والحق هو ذروة هذا الجمال ، ومن هنا يلتقيان فى القمة التي تلتقي عندها كل حقائق الوجود. وإذا كان الاستمتاع بالجمال مباحا فى الأصول الإسلامية ، فإنه مدخل إلى ارتقاء الروح والذوق، وسمو الـــنفس وخلاصها من التردي والسقوط ومحرك الفكر لكي يجول إلى ما هو أبعد من المظـــاهر الحـــسية التـــى كـــتب عليها الزوال ، فالجـــــمال ســـــبب من أسباب الإيمان وعنصر مـــن عناصـــره ، والقـــيم الجمالية الفنية تحمل على جناحيها ما يعمق هذا الإيمان ويقويه ويجعله وسيلة للسعادة والخير فى هذه الحياة.

والفن الحقيقي هو ذلك الفن الذي يزين الحياة ، ويكشف عن جوانب الجمال والإبداع فيهـــا ، بل هو يقوم بإبداع جوانب من الجمال خفية قد تكون مستكنة فى باطن الشعور الإنساني أو مستترة فى وجدان الفنان المبدع ، فيعبر عنها تشكيلا معماريا أو لحنا موسيقيا أو زخرفة مبهرة بهية.

ومن هنا فالتأكيد واجب على أن هناك منفذا دائم التوقد للمناقشات العقلية والمقارنات الواقعيـــة والتـــي تؤكد وتنفي ، تضيف وتدفع بالتعليقات المفيدة مادام مثل هذه الموضوعات تعنى الكثير للمتأمـــل الـــذي يرى جدية الموضوع وأهميته، خاصة حينما يكون طرفاه بمثل هذه الأهمية الخاصة والمتميزة والدقيقة، وتكون وثيقة الصلة بذات الإنسان فى جانبها الروحي والعقلي والعملي بحيث يـــشكل إلحـــاق الـــضرر والنقص بأحدهما أو حتى وضع الحواجز بينهما خطورة واضحة ، حينئذ يكون البحث والتناول المخلص جديرا بما يبذل فيه.

وما يعطي الموضوع أهمية قصوى أن الفن مثل نشاطا بارزا وحيويا لا يمكن إنكاره في حياة المسلمين وحضارتهم. فنحن أمام حركة فنية مدهشة استمرت أكثر من ألف عام ، ودلت على ذوق رفيع . فمن قبة الصخرة فى القدس والجامع الأموي في دمشق ، إلي جامع القيروان فى تونس، وجامع ابن طولون فى مصر ، ومن اختراع تقنية الخزف ذي البريق المعدني إلى آلاف القطـــع الخزفيـــة الرائعـــة والمنحوتات الخشبية والعاجية والمعدنية إلي المخطوطات الحاوية على نماذج بديعة من أنـــواع الخـــط العربي وعلي رسومات ملونة قيّمة.

ومما هو جدير بالذكر أنه إذا كان التراث العربي الإسلامي ، الأدبي منه أو الأصولي الفلسفي ، قد حفظ نسبيا من الإهمال والاندثار والتدمير ، فإن التراث التشكيلي يبدو أكثر تشتتا وباطنية وإغلاقا على الذوق العام والخبرة الثقافية اليومية ، وكما يقول أحد الباحثين قـــد خـــــتمت أشـــــلاؤه بالـــشمع الأحـــمـــر وعـــزلت عـــن جسم الذاكرة الحضارية في بطـــون المخـــطوطات المحـــجـــوزة فـــي مســـــتودعات المتاحـــــف ومخافـــر الثقافة ، في مراكز الأبحاث العالمية ، وهي تنتقـــل بـــين أيـــدي

أصحاب المجموعات الخاصة وتجار الأثريات ، وتطبق على ما نجا منه أنياب البيروقراطية المحلية ، وحذر وأمية مسئولي الثقافة والآثار.

وما يزيد الأمر صعوبة أنه لا تسعفنا الكتابات العربية القديمة فى دراسة الفن : فلم يعن المؤرخون بتدوين أخبار المصورين عنايتهم بغيرهم من الشعراء والأدباء والعلماء. وعلي الرغم من أننا يمكننا أن نكتشف بعض النظريات الجمالية فى كتابات المسلمين خاصة منهم الأدباء أمثال التوحيدي والزمخشري أو الأصوليين كأبي حامد الغزالي إلا أنه لم يعن كتاب تلك العصور بـ" فلسفة الفن" ، لأن الفن لم يكن يحظى دون شك بمكانة غيره من الانشغالات الإبداعية ، كما زاد من ذلك "تهميش" الممارسة الفنية فى المجتمعات الإسلامية ، حيث عانى هذا الفن في كثير من الفترات ، من سخط الحكام وبعض الفقهاء ، فى ضوء تأويلات للإسلام خاطئة وتحجر عند تفسير النصوص ، مازلنا نجد بعض أصدائها عند فرق تريد العودة بالإسلام وفهمه إلى أمثال هذه الفترات من التردى والانحطاط الحضاري.

وقد وصل إلينا الفن الإسلامي متمثلا فى مختلف آثاره من أدب وقص وشعر وعمارة وتصوير وزخرفة وخط ومنمنمات ، دون فلسفته ، أو أخبار فنانيه، ودون شروح لتقنياته وأساليبه. ولهذا لا نبالغ إذا تحدثنا عن المحاولات الجمالية والنقدية المتأخرة والحديثة لفهم "الجماليات الإسلامية" ولتأسيس فلسفة تفسر مختلف الفنون الإسلامية ، بوصفها المحاولات الوحيدة لاستيعاب هذه الفنون واستخراج قوانينها الجمالية.

وعلى الرغم من كثرة الدراسات التي قدمها المستشرقون في الفن الإسلامي في القرون لأخيرة إلا أنها لم تحتو على فلسفة شاملة وشافية له. لذلك سنحاول أن نستنطق ونستلهم هذا التراث الفني عناصر ذاتيته وأركان شخصيته المميزة ، سعيا وراء فهم متفتح لمبادئ فلسفته، واستشرافا لتلك الروح التى نستشعر أنها كانت وراء كل ذلك الإنتاج المترامي الأطراف في العمق والمساحة والذي يغطي مساحة جغرافية كبيرة من العالم ويستغرق كثيرا من القرون التى تتجاوز ثلاث عشر قرنا من الزمان. خاصة بعد أن بدأ الغرب يولي آدابنا وفنوننا كثيرا من اهتمامه، ويشير بعض مفكريه ونقاده إلى عبقرية فذة تتبدى فى تراثنا المعماري والتصويري والزخرفي.

ولقد اكتشفنا أن الفنان المسلم كان يوظف الجماليات عبر الفنون توظيفا ارتقائيا ، يجعل منها مفازة أو معراجا يصعد به الشعور أو يرقى به الوجدان من الجميل إلي الجليل. فالرؤى الجمالية فى المنظور الإسلامي هي عبارة عن طرق عدة نقطة الوصول فيها واحدة ، فكل الفنون الإسلامية بكل ما تتخذه لنفسها من أساليب للتعبير إنما تنطلق من نقاط مختلفة على محيط الدائرة لتصب فى مركز واحد ، ومن نتيجة وحدة المقصد هذه ، أو قل وحدة توظيف الجمالي للمقصد الجلالي ، تتشابه الفنون

الإسلامية أو تتقارب إلى حد كبير بما يسقط قيمة الخصائص الإقليمية أو الجغرافية فى الفنون الإسلامية.

وقد وجدنا أن الفنان المسلم قد عاش تجربة التوحيد من خلال فنه ، فالفنان من خلال تجربته الإبداعية يكشف عن التوحيد كقضية شخصية إما عن طريق تأمله للأشياء وتصويرها تمثيليا أو عن طريق تجريده للأشياء من تجسيماتها وتصويرها خطوطا ومسارات، وكلا النوعين من الرؤية الفنية ينبع من رؤية معرفية يتبعها الفنان للوصول إلى التوحيد. ومن هنا لم يكن غريبا أن يعبر فن الأرابيسك أو الخط أو الزخارف الهندسية التجريدية مثلا عن مضمون الإسلام الروحي المتمثل فى التوحيد.

وسيتبين لنا كيفية انتقال المعاني الروحية الإسلامية إلى صيغ جمالية دنيوية ، وكيفية تمكن الفنان المسلم من التعبير عن الموجود اللامتناهي فى كماله والذي يعجز دائما في التعبير عنه بالكلمات والعبارات والتصورات ، من خلال مفهوم التجريد والرمزية والتأسلب . وسنجد أن الفن عند الفرد المسلم ليس هو الفن ابتغاء الفن ، كما يري أصحاب مبدأ الجمالية بل دائما الفن ابتغاء لوجه الله.

إنه الفن الذي يعين خلق الله علي أن يحققوا ما أراده الله لهم بنجاح أكثر؛ إنه الفن الذي مهما تكن صورته ــ مرئيا أو أدبيا أو موسيقيا ــ فإنه يقوم بدور رئيس فى تذكير الفرد المسلم دائما بعقيدته ومسئولياته ؛ وهو دائما معه فى منزله أو فى عمله ، وفى مسجده ، يحيطه بتلك المناظر الخلابة والأصوات التي تقربه من دينه، وتقوى صلته بثقافته. سنجد أن الفن يقوم بدور رئيس فى المجتمع المسلم ، إنه ترجمة دقيقة وعميقة لعقيدة التوحيد ، ترجمة باللون والشكل ، بالحجارة والبناء، بأبيات الشعر وأصوات الموسيقى.

وعامة فقد استفاد الفن الإسلامي من كل فنون الحضارات السابقة وتمكن من تمثلها ، بل واستعار كل الحلول التشكيلية التى تتوافق معه من الفنون السابقة عليه ، سومرية، أكادية، بابلية، فارسية، وسخرها فى أدائه المتميز وقوالبه الواضحة. بل أعطاها وجها جديدا لا يمكن التعرف به علي أصولها، وقد كفى هذا الفن مائة عام من الزمن لكى يترسخ فى أعمال لم يعد بالإمكان نسبتها إلى الفنون القديمة التى أغنته.

وهكذا يفتح الفن العربي فى صيغته الإسلامية المتطورة آفاقا لا حدود لها، لأنه فن لا نهائي، ويدرك بالحدس، وكلاهما أمران غير ملموسين يضعان أمام المشاهد آفاقا من التصورات والطرائق لاستكناههما ، وبالتالي يقدمان علي الدوام إمكانات هائلة من أجل تلبية حاجاتنا الجمالية حتى اليوم. ولذلك فإنه لأساس جوهري لإبداع فن إسلامي أن يكون العمل فيه على مراعاة مبدأين ضروريين وهما : أولا: أن الإسلام رسالة عالمية ، لابد من أن تتسامي فنونه إلي المستوي العالمي

لاسيما وأن المحنة عالمية يقول سبحانه:" كنتم خير أمـــــة أخرجت للناس تأمرون بالمعروف وتنهون عن المنكر وتؤمنون بالله".

ثانيا : أن الأمـــة الإسلامية هي أمـــة الريــادة العـــقائدية والفكرية والإنسانية للبشرية كلها.. وإنها لريادة لا تعرف الجموح أو التطرف الغرائزي.. ولا تعرف التعالى التعصبي العقيم .. ولكنها قصد السبيل .. فعلي الفنون الإسلامية إذن أن ترتفـــع إلى مستوي الريادة المعتدلـة فـي تصوير القيم الإنسانية وتصوير أشـــواق الفطـــرة وآمال الإنسان وألآمه ،استرشاد بقوله تعالى :" وكذلك جـــعـــلناكم أمة وسطا لتكونوا شهداء على الناس ويكون الرسول عليكم شهيدا".

وبناء عـــلى هـــذين المبدأين فإنه يجب لإنشاء فن إسلامي أن يكون محققا وملتزمـا فـي إبداعـه بقيمتين إسلاميتين إنسانيتين : أولهما يبين أوجه الحلال وأوجه الحـرام ، وثانيهمـا تحديـد الموازين والمعايير التى تحكم الرقابة الذاتية في حالة الإبداع الفني والرقابة الموضـوعية فـي حالـة صناعة الأثر الفـــني وإخـــراجه. وسوف نتناول هذا الجانب الرقابي فى فقرات لاحقـة. وحـين نحاول الإفادة من القرآن فى مجال الفن ــ من حيث أنه مصدر معايير الالتزام الفني ــ فـسنلجأ إلي ناحيتين معـــا : المفاهيم وطرائق الأداء . لا لتقليدها .. وإنما لالتقاط "التوجـــيه" الذي تحـــمله ، والنسج على منواله فيما ننشئ من الفنون. فحين نجد أن القرآن يحتفي بمشاهد الطبيعة إلـى حـــد يلفت النظـــر.. فإننا نكون إسلاميين حين يتشبع حسنا بهذه الحفاوة ، ونحس بالتجـاوب الحـي مـع الطبيعة ، بوصفها مشاهد جميلة متناسقـــة خارجة مـن يد المبدع العظيم، ثم نحاول التعبير عن هذه التجارب في صـور حية موحية جميلة.

وحين نجد القـــرآن يستخـــدم القصة للتربية، ويـضمنها كـل توجيهاتـه المتمـشية مـع مفاهـيمه عـــن الكون والحياة والإنسان، فإنـــنا نكـــون إسلاميين في فننا ، حـــين ننشئ القصة الهادفة، ونستخدمها للتوجيه ــ الفني لا الوعظي ــ ونجعـــل هـــذا التوجـــيه في سبيل رفعة الإنسان وطـــلاقـــته لا في ســـبيل هـــبوطه وانحلاله ، مـــع عـــدم الإخـــلال "بالواقعية" التي تحملها الفـكرة الإسلامية، واقعية الواقع الكبير الذي يشمل الضرورات ويـشـــمل الأشـــواق ويوازن بيـــن الضـــرورات والأشواق ، ويعطف علي لحظة الضعف والهبـوط، ولكنه يحاول أن يصعد منها إلى لحظة الرشد والإفاقة والانطلاق ..

والفن الإسلامي مع ذلك ليس "مقيدا" بالموضوعات ، ولا بأغراض التعبير القــرآنية ولا طرائق التعبير. فله أن يختار من الموضوعات والأغراض والطرائق ما يشاء. ولكنه مقيد بقيد واحد : أن ينبثق من التصور الإســـلامي للوجود الكبير، أوــ على الأقل ــ ألا يصطدم بالمفاهيم الإسلامية عـــن

الكون والحياة والإنسان ، ولا ينحرف عن هذه المفاهيم. والمسألة هـــنا ليست مسألة "الدين" بمفهومه الضيق ، ولا مسألة "العــقـيدة" بمعناهـــا التقليدي. إنهـا مـسألة أن التـصور الإسلامي كمـا يعـــرضه القرآن .. التصـــور الصحيح المتمشي مع فطرة الكون كله والوجود، والذي تنطـــق به الفـــطــــرة البشرية ذاتها حين تهتدي إلى الناموس، الذي يصح أن يقال فيه إن مقـاييس الجمال فيه هي مقاييس كونية ، تستند إلى التناســـق الملحــوظ في الكون الكبير، وأي تصور آخر يصطدم به أو يعارضه ، هـــو تصور منحرف عـــن الناموس الأكبر الذي يشمل الوجود.

وليس من حق الفن أن ينحرف عن ذلك الناموس لأنه بذلك يخرج عن "الجمال" الفني، الـذي يتسق مع الجمال الكوني الكامن في فطرة الوجود. وليس التعـــبير عن الحياة أصوات شجية فحسب ، ولا مجرد أصداء جوفاء تنبعث من فراغ الدعة والاستسلام . وليس كذلك مجرد حلية يتحلى بها الناس استكمالا للوجاهة وحسن الزينة.

إن التعبير عـــن الحـــياة حياة فى ذاته ، وهــو لا يكتسب حياتـــه إلا مـــن المقومـــات الواقعية لوجوده الإنساني. وهذا الذي يكتسبه ليس من نافلة تضاف بل هـــو منه وإليه ، وأعـــني أنه يأتي مـــن التفاعلات الحيوية للناس ويرتد إليهم تربية لإحساسهم بالجمال وتزكية لــه .. بهــذا يستطيع التعبير أن يعـــلم الإنسان كيف يجعـــل مـــن حـــياته فنا جميلا ، والفن الجميل معاناة تمثل رؤية مستبصر.

ومن هنا فالفـــن الجـــميل هـــو ذلك الذي يســـاهـم فى الارتقاء بحيـاة الإنـسان سموا، ويساعد الإنسان على تقريب شقـــة الخلاف بين ما يبغي وما ينبغي، ويزيل كل التوترات التـــى تنشأ فى نفس ذلك الإنسان ، مما يساعد على توحد شخصيته وتكاملها. وإذا أدركنا أن الفـــن هـــو محاولة الـــبشر أن يصوروا حقائق الوجود وانعكاسها في نفوسهـــم في صورة موحـــية جميلة، وأن مكان الفنان يتحدد بمدي المساحة التي تشملها الحقيقة التى يشير إليها العمل الفني أو يرمز لهـا من كيان الكـــون والوجـــود .. إذا أدركنا ذلك فـقـد أدركـــنا فى الوقـت ذاته أن الفن الـذي ينبثق عن التصور الإسلامي للكون والحياة والإنسان ، هو أرفع فن تستطيع أن تنتجه البشرية.

إن التصور الإسلامي للكون والحياة والإنسان ، هـــو أشمل تصور عرفته البشرية حتـــي اليوم . وهذا يعود فى رأى الباحـــــث إلى أنه التصور الذي لا يأخذ جانبا من الوجود ويـــدع جانبا آخـــر.

وإنما يأخذ الوجود كله بمادياته وروحانياته ومعنوياته ، وكل كائناته . إنه التصور الذي لا يجعل الحس بمعزل عن الحياة المنبثة في أعماق الكون، بل يطلق الحس ليتملى الحياة في كل شئ في هذا الكـــون ، ويتصل بها اتصال المودة والقربى والإخاء.

إنه التصـــــور الذي لا يأخذ الإنسان جسما ويدعه روحا ، أو روحا ويدعـــــــه جـــسما، أو جسما وروحا بغير اعتبار لطاقة العقل. ثم هو لا يأخذ هذه العناصر متفرقة منفصلة، بل يأخذها مترابطة متحركة ــ مع ترابطها ــ في واقع الحياة. ولا يأخـــــذ الإنسان فــــــردا ويدعه جماعة، ولا جماعـــة ويدعه فردا، وإنما ينظـــر إليه في ذات الوقـــــــت بوصفـــــه فردا وجماعة مترابطين ممتزجين غير منعزلين في الكيان. ولا يأخذه ضرورات قاهرة ويدعه أشواقا طائرة، ولا أشواقا ويدعه ضرورات، وإنما يأخـــــذه بمجموعـــــــه كله، عاملا حساب الضرورات والأشواق، ومكان كلتيهما من نفسه ومكانتهـــا من الحياة، وأصالتها في هذه وتلك ودورها المرسوم هنا وهناك. ثم هـــو بعــــد ذلك لا يأخذ الإنـــسان وحده منعزلا عن بقية الكون ، أو منعزلا عـــــن بقـــية الأحياء، وإنما هو يأخذ الإنسان وغيــره مـــن كائنات الأرض ، وكائنات الكـــــون، ويأخـــذ في اعــــــتبـــاره "الأحـــــياء" وغـــــــير الأحيـــاء، جاعلا الكون كله بيئة شاملة للإنسان.

ومن هـــــنا فليس غريبا أن نجد أن الحكم العربي الإسلامي منذ أن استقـــــــر علـــى يــــد الأمــــويين في القـــــرن السابع الميلادي ، حتـــى وجـــدنا الخلفـــاء والأمــــــراء والعـــــــرب والمسلمين على تنوع توجهاتهم الدينية والسياسية ، يشجعون الفنون والآداب التي ساهمت فـــي بنــــاء الحضارة الإسلامية مثلما كانوا يشجعون العلم الذي ساهم في هــــــذا البناء.

فــمن قبة الصخــــــرة في القــــدس والجــــامع الأمـــوي في دمــشق. إلـــي جــامــــــع القـــــــيروان في تونــــــس، وجامع ابن طولـــون فـــي مـــصر، ومـــن اختـــراع تقـــــنيــــــة الـــخـــــــزف ذي البريــــــق المعـــــــدني إلــــى آلاف القـــــطع الخـــزفـــــــية الـــرائـــــعـــــــة والمنحوتات الخشبية والعاجـــية والمعـــدنية إلي المخطوطات الحـــــاوية على نماذج بديعة من أنواع الخط العربي وعلي رسومات ملونة قــيمة.

نحــــن أمام حركة فنية مدهشة استمرت ألف عام ، ودلت على ذوق فني رفـــــيع مـــــــنذ اللحــــظة الأولي التي تنـــــزل فيه الـــوحي عـــــلى النبي صلى الله عليه وسلم، خاصـــــــة وأننـــا وجدنا القرآن يتخذ من القصة ــ مثلا ــ وســـــــيلة لإبلاغ الدعــــــوة وترسيخها ونـــشـــرهـــا ، يؤلـــف بين الغـــــرض الـــديني والغـــــــرض الفــــــني، بحـــيث يتخــــــذ مـــــــن

الجمال الفني والتصوير التعبيري طرائق للتأثير النفسي والوجداني ، فيخاطب حاسة الوجدان الدينية بلغة الجمال الفنية.

فالفن والدين كلاهما عميق الغور فى النفس والحس، ولاشك أن صفاء النفس مدعاة طبيعية لحسن التلقى لمجالي الدين والفن. ولا ينبغي أن ننسى فن الخط العربي المرتبط باللغة العربية المنزل بها القرآن الكريم . فقد أكد الكثير من الدراسات الجادة على أثر اللغة العربية البالغ فى دفع عملية الارتقاء الفني للخط العربي، فاعتبره البعض "فن اللغة العربية"، من حيث أنها ظلت تعتبر الوعاء الواقي للشرائع والقوانين السماوية والدنيوية التى سنها الإسلام. وتحتم على الدولة الإسلامية الفتية وعلى شعوبها الاهتمام باللغة العربية اهتماما فائقا وذلك بنقلها من مستوى المشافهة إلى مستوى الكتابة، بهدف حمايتها أولا من محاولات هيمنة اللغات الأخرى وتطويرها ثانيا كي تتواءم مع التطورات الجغرافية والديموغرافية والسياسية الجديدة، ولتثبيتها ثالثا كلغة أم أساسية كي تستطيع الاستمرار بالمهمة التي أنيطت بها ألا وهي نشر التعاليم الدينية الجديدة بين هذا الخليط الكبير من الشعوب والإثنيات والأديان والمذاهب. بالإضافة إلى اعتبار هذه اللغة وسيلة من وسائل توحيد المجتمعات الإسلامية الكثيرة التنوع الإثني والديني.

ومن هنا فقد أكد الفنان المسلم علي أهمية الحضور الجمالي للكلمة المقدسة في الأمكنة المقدسة وأكد على القيمة الجمالية المطلقة للأشكال الهندسية ، وبشكل خاص على الخط العربي الذي يعد من أكثر هذه الأشكال قداسة لارتباطه المباشر بدلالتها اللغوية المقدسة. ومن هنا تحول الخط العربي إلي فن تشكيلي له عناصره ، ومقوماته الخاصة به ، حيث يمكن أن تتم اللوحة كتابة وتكوينا(شكلا ومضمونا) باستخدام الألوان المتعددة ، أو اللون الواحد بدرجاته ، أو اللونين (ابيض وأسود، أو غيرهما) كما يمكن أن تكون الكتابة جزءا من اللوحة التشكيلية ، أو أن تكون الحروف فى لوحة ما عناصر لا تتعلق بالمضمون ، أي أن الحروف هنا، تكون أشكالا وهياكل متممة للوحة فقط. وفى هذا المجال تعددت الأساليب التي تناولت الخط العربي فى الفن التشكيلي.

وقديما كان الخط العربي مقتصرا على تنويعات الخط والزخرفة ، وذلك لأسباب دينية، ثم بدأت تدخل الرسوم المنمنمة ، التى تحتوي مخلوقات حية بشرية فى الكتب المختلفة على سبيل الشرح والتوضيح أو لوحات مرافقة للقصص والمقامات.

ولكـــن الخـــط ظـــل هـــو الأســـاس الذي أبدع فيه الفنانون العرب والمسلمون ، خاصة فى مجـــال تزيين القـــصور والمساجد وغيرها. وخلفت لنا العصور القديمة آفاقا من اللوحات الفنية، القائمة كليا علي الكتابة والزخرفة العربية، كما حـــوت بطون الكتب أعدادا كبيرة من لوحـــات الكتابة ، فقـد تفـنن الخـطاطون فى زخـــرفـــة وتذهيب الكتب، خاصـــة نـــسخ القــرآن الكــريم، مستخدمين الألوان المختلفة بشكل متناسق جميل، أضفي علي الكتب روعة وجمالا.

وقد أبـــدع الفـــنانون القدماء لوحات تشكيلية معتمدة على الحروف والجمـــل العــــربية ، المقـــروءة والواضحة أحيانا، والغامضة والمعقدة أحيانا أخرى ، بحـــيث تتضمن اللوحة تـــشكلا مـــا لحيوان أو طائر ،أو هيكل بشري، أو غـــيره ، مؤلفا من كلمة واحدة، أو جملة ،أو أسماء أشخاص ، بتراتيب متـــوازية، أو غـــير متوازية. ولكنها تعطي فى النهاية تكـــوينا معـــينا يظهـــر كلوحـــــة تشكيلية تامة .. كما انتشرت اللوحات المكتوبة بشكل متناظر من الجانبين أومـــن أربعـــة جوانب أي من اليمين واليسار، أو من اليمين واليسار والأعلي والأسفل. وكانت تكتـــب علـــى جـــدران المساجد والقصور وخـــاصة فى عـــهـــود السلاجقة والفاطـــــميين والأيـــوبيين وفـــى الأنـــدلس والمغـــــرب، ثـــم فى العـــصر العـــثمـــاني .

هذا عـــلى مستوي ممارسة الفنون فى مختلف مجالاتها الإسلامية، أما إذا توجهـــنا وجهة فـــلسفية فلن نجد في الحقيقة كتاب صادر عـــن مفكر مسلم أو عربي، يفرد للجمال موضوعا مستقلا، أو يتحدث عن علم الجمال، وفلسفة الفـــن، فيما عـــدا ما أورده المقريزي في مخطوط لم يـــصل إلينا ، موضوعه التزويق وأخبار المزوقين، وفيما عدا كتابات متفرقة عـــن "الخط" من حيث هو فـــن له أسسه وجمالياته وأساليبه، وعدا دراسات مستفيضة عن الشعر والموسيقى، ومن خلال ذلـــك ، قـــدم الكندي والفارابي وابن سينا رؤى جـــــمالية فلسفية موزعة لابد من جهد لتجميعها واستقرائها.

أما الفـــكـــر الصـــوفي الذي انطبع بطابع الخـــيال الباطني، فلقد كان حدسـيا بـــذاتـــه، وتحـــدث عـــن الجمال الإلهي، وأكثر من حديثه عـــن الجمال الموضوعي، كذلك نرى مفهـــوم الجمال عـــند الفارابي وابن سينا على أنه صفة لوجود الموجود، وهو متعلق بالكمـــال. ولـــذلك فهمـــا يتحدثان عـــن جـــمال الله وجـــمال المعقولات ، وهو الجمال الحقيقي المطلق وليس النسبي.

أما أبو حـــيان التوحـــيدي الذي تكلم عن الصنائع فى كتبه علي لسان كثير من معاصـــريه، فقد قدم لنا ما يمكن أن يسمي بفلسفة الفن، فأقام قبل ألف عام، عـــلما للجـــمال جـــديرا فـــى تأويـــل الإبداع الإسلامي وتعريفه ، وسوف نعرض لنظريته فى فصل لاحق.

وقد انبثقت بعض من النظريات الجمالية والفنية لكثير من المفكرين المسلمين مستلهمة روح الإسلام وصادرة عن أصوله العقائدية والثقافية ، ويمكننا أن نتبين كثيرا من هذه النظريات عند مختلف المشتغلين بالفكر الإسلامي وعلومه خاصة منها اللغة العربية، ولذلك سوف نتوقف طويلا عند أحد أصحاب هذه النظريات الجمالية البارزين وهو أبو حيان التوحيدي في موضع لاحق، حين نتحدث عن تأسيسه لفلسفة علم الجمال فى الإسلامز

كما سنتطرق إلي كثير من النظريات والرؤى الإسلامية فى الفن والجمال حين نتناول التصوير والزخرفة والعمارة تلك الفنون التي تأثرت إلى حد كبير بالإسلام ، وصدرت عن روحه ورؤاه الكونية العميقة. وستتبلور تلك النظريات الفلسفية حين نتوقف عند فلسفة الفن الإسلامي محاولين استكناه مبادئ تلك الفلسفة ومحاورها، خاصة وأن الفن الإسلامي يحتاج بلا شك إلى رؤية فلسفية تكشف إطاراته ، وتدفع به إلى أن يقوم بدوره فى الحضارة الإسلامية كما قدر له أن يكون.

الفصل الأول

الفن الإسلامي (الاكتشاف والتعرف)

ذهب فيلسوف علم الجمال "إرنست فيشر" فى كتابه " ضرورة الفن" إلى أن الفـــن يلعب دورا هاما فى تحـقـيق التـوازن بـيـن الإنسان وبين العالم الذي يحيا فيه، ومن أجل ذلك فقد رأى الفن ضرورياً فى حياة الإنسان، لأنه وسيلة لربطه ببيئته وبالطبيعة التى يعـيش فيها، ومصدراً مـن مصادر المتعة والراحة النفسية التي يستشعرها المرء حيـن تتجـاوب عـواطفه مع أبطال قصة أدبية،أو تنفعل نفسه لرؤية لوحة فنية ، أو لسماع لحـن موسـيقي، فضلاً عن إضافة حيوات إلى حياة الإنسان.

وأرجع سـر ذلك إلى رفض الإنسان العزلة ، وإحـساسـه بالنقص في وحدتـه ، و نشدانه الطبيعي للكمال، وحفز الحياة له على البحث الدائم عن المشاركة الوجدانية مـع هـذا العالم الذي يتسع له ولغيره من الناس ما دام عالما مفهوما يتسم بالمنطـق والعدالـة ، ولهذا حرص الفرد علي الإفلات من إسار حياته الخاصة ، و الخروج من إطار ذاته إلى إطار أوسـع يندمج فيه الشخص بالعالم الذي يريد أن يزداد إدراكا له ، وعلى إذابـة فرديتـه فـى حيـاة مشتركة تحيـل فرديته المحدودة إلـى فردية اجتماعية بالمعنى الحديث .

وكان أحد الفلاسفة الألمان يرى أن الإستمتاع بالفن رياضة نفسية هامة، وأنـه مـن أقوي وسائل التهذيب ، ومن أحسن الذرائع إلى التوجه العلمي والسمو الأخلاقـي ، وذلـك لأن تأمل الجمال يطامن من غلواء الحس ، ويجرده من الخشونة والجفوة، ويعلمنا كيـف نراقـب الأشياء رقابة تأملية هادئة دون أن تغلي نـفـوسـنـا حرارة الرغبات ، وهذا ممـا يطلـق النفس من أسر المطـالـب واللبُانات ويجعلها قابلة لإدراك القيم السامية : قيم الحق والخيروالجمال.

وقد لا يخلو من صواب قول"ولترباتر": " إن قيمة فلسفـة الفنـون كانت فى الغالب في الأفكار الموحية النافذة التى وردت خلالها عـرضاً" وليست فلسفة الفن سياحة جميلة فى أقطار

مطروقة وبلاد مأهولة، وإنما هي أشبه برحلة استكشاف يرود فيها الباحثون مجاهيل خفية وأقاليم غير معروفة ، والتفكير الفلسفي لا يرمي من وراء ذلك إلى تحسين الفن وخلق مقاييس له وإقامة حواجز تحد من حريته، وإنما غرضه إجادة التفكير في الإنتاجات الفنية والوقوف على سر الإعجاب بها والإحساس بجمالها، وربما كانت هذه المحاولة النزيهة أنفس نتائجه وأشهر ثمراته (١).

وبذلك يصبح الجمال البادي فى مختلف أنواع الفنون وسيلة إنقاذ .. يقول جورج لوكاتش :" الجمال ينقذ الإنسان من الانحطاط الإنساني المميز للمجتمع". وبهذا يتحرر الإنسان من التشيؤ والانفصال والفقدان لتلك الخصائص التى بدأت تميز عصرنا الحديث ، والحرية كما عرفها هيجل هى " الرغبة في قهر كل ظرف لا يكون ملائما للحرية " ، ومن هنا ينص الشاعر الفيلسوف فردريك شيلر على أن "الفن هو ربيب الحرية ويجب أن يتلقى رسالته من احتياجات النفوس لا من متطلبات المادة "(٢) ، لقد ولد الفن مع الإنسان ورافقه في تطوراته المختلفة ، فكان المرآة الصادقة التى تعكس صورة حقيقة الإنسان عبر التاريخ .الجانب الوجداني من الإنسان هو بطبيعته أدخل الجوانب في موضوع الفنون ، فعنصر "التأثير"هو العنصر البارز فى الفن. وأقرب وسائل التأثير هو تصوير الوجدانات البشرية في صورة جميلة موحية تؤثر في الوجدان ، ومع أن الفنون ـ وخاصة في موجتها الواقعية الحاضرة ـ تتخذ من كل شيء موضوعا للتعبير الفني ، إلا أن وجدانات البشر ما تزال رغم ذلك هي الموضوع الغالب على الفن فى كل لغة وفى كل جيل .

وهذا أمر طبيعي بالنسبة للعلم والفلسفة والمعارف البشرية ، وإلا انقلب الفن علماً أو فلسفة أو أي لون آخر من ألوان التعبير الخارجة عن نطاق الفنون. فليس الموضوع في ذاته هو الذي يحدد نوع العمل إن كان فنيا أو غير فني ، إنما الذي يحدده هو طريقة تناول الموضوع ،

والذي ينبغي أن ينقله إلينا الفن فى كل موضوع يتناوله ذلك الجانب الوجداني الحي المنفعل المؤثر . وغيره من جوانب الموضوع. يدع للعلم والفلسفة والبحث الذهني كل جانب تجريدي أو تسجيلي أو إخباري بحت، لا تدخل فيه (النفس) التى تنفعل به ثم رغبت فى نقل انفعالها للآخرين .

ومن ثم فإن المذاهب التى تنحو نحوا علمياً خالصا فى الفن فتسجل"الواقع" كما تراه العين الذهبية الباردة ، أو كما تراه (الكاميرا) التى لا يعنيها ما تنقل من الصور ، ولا تنفعل بما تلتقط من الأضواء والظلال ، أو كما يراه المحلل النفساني ، هذه المذاهب ـ على ما يذهب إلى ذلك باحث معاصر (٣) تنتج فنا رديئاً مهما يكن فيه من دقة وبراعة وجهد مبذول ، لأنها تنقص العنصر الأول من الفن، وهو حرارة الوجدان ، وقد كانت مثل هذه المذاهب (الواقعية) و(الطبيعية) وغيرها نكسة فى عالم الفن متمشية مع النكسة الروحية والنفسية التى أصابت أوربا فى القرنين السابقين ، بسبب نفرتها المحمومة من كل شيء يحلق في الخيال ويتخذ طابع الانفعال لغير المنظور (فيما وراء الطبيعة) ورغبتها المحمومة كذلك فى أن تلمس(الواقع) كما هو بغير تذوق أو أضواء أو ظلال.

وهى نكسة ، لأنها تلغي واقع (النفس) كله لتثبت فقط واقع (المادة) متأثرة بالنظرة المادية الحيوانية للإنسان ، التى لا تجعل له قيمة أعلي من المادة ، والفن (الإنساني) ينبغي أن يفيق من هذه النكسة ، ينبغى أن يرد للنفس الإنسانية اعتبارها الذاتي بوصفها قيمة كونية كبرى ، واعتبارها إزاء المادة بوصفها شيئا مسخراً له(٤).

والفنانون الذين يقدمون لنا فى أعمالهم صورة مختلفة للطبيعة لا يشوهون الواقع، بل يقدمون له صوراً أسطورية أو مستقبلية تذكرنا بقدرة الإنسان على الإبداع ، كما أن الأدباء الذين قدموا لنا إنتاجهم العظيم لم يهدفوا إلى التعبير عن الواقع بقدر ما كانت كتابتهم بحثا وراء المعني الذي يمكن للإنسان أن يعطيه لحياته ، وتساؤلا عما يستطيع أداءه ، وسعيا وراء تفسير حقائق الأشياء ، لقد أثرى هؤلاء الفنانون مفهوم الواقع الذي فاق كونه مجرد طبيعة قائمة إلى كونه طبيعة ثانية يخلقها الإنسان بفنونه ومناهجه ووسائله التكتيكية وإمكانياته المتزايدة. وإننا لنحس بالعمل الفني وهو يهمس لنا بالأشياء التى تنقصنا ، ويحرك فينا إرادة تحقيقها.

إن للعمل الفني منطقه التشكيلي الخاص ، فهو لا يخضع لقوانين الطبيعة أو عالم الموجودات الحسية ، ولهذا فنحن لا نقيس

اللوحـــــة المصورة بالعالم الذي تعمد إلى تمثيله ، بل نقيمها فى ذاتها على أنها نموذج يعبر عن قـــدرتنا عـــلي الخلق والتغيير.

وقد تألق عـمالـقة التـصوير فى الـعـصر الـــكلاسيكي القـديـــم بـفـضـل الأعمال التشكيلية التى لم يخضعوا فيها لمبادىء الهندسة والطبيعـــة وقوانين المنظور التـى سادت الحضارة الغربية فى عـصر النهضة، كما جنح المصورون المعاصرون إلى احتذاء نهج فناني الحضارات الأخرى ـــ خاصة الحضارة الإسلامية الذين يبدعون من التجربة للقوى غيـر المرئية ثم يخلقون معادلاتها التشكيلية القادرة علي التعبير عنها ، وهو الــنهج الــذي سـماه المصور "بول كلي" تحويل ما لا يرى إلي مرئيات " وكان هذا بفضل اتـصال هـؤلاء بـالفنون الإسلامية من عمارة وتصوير وزخرفة وخط إسلامي تمكنوا بفعل الدراسة والتأمل العميق مـن استشفاف الفلسفة التى تستبطن كثيرا من فنون هذه الحضارة ، وترقد كالـسر المـصون فـى جوف كثير من الأعمال الفنية العربية فى انتظار فض ختمها والكشف عن مكنونها.

وإذا كان التراث الإسلامي قد اندفع إلي الوجود عن طريق العقـل والوجـدان، فقـد سبقتهما فى ذلك (اليد) التي أبدع الله تكوينها وصاغ شكلها ، وأودع أطـراف أصـابعها سـر الوجود وحقيقة الحياة ومستقبل الإنسان. وهذه اليد كالقلب والعقل ذكرها الله فى محكم كتابه فى مائة وإحدى وعشرين آية ، جاءت متفرقة في العديد من السور القرآنية (٥).

وتأخذ حقيقة "الـيـــد" كـمـــا خلقـــها الله فيمـــا تأخذ لتـــكون صانعة لاسـتمرار الإنسان ودوامـــــه ، ومكـــونة لحضـــارته وممهـــدة لوجوده ومثبتة لحياتـــه علـــى هـذه الأرض كأرقى المخلوقات ، وهي وحدها لا العقل والوجدان التي عــبرت عـــــن حـقيقتـــه الأولى ، حيث استطاع إشعال النار واستعـمال الأدوات المـستمـدة مـن الأحجـار والعـظام وفــــروع الأشجار، وفي عصور لاحقـــة حـيث عـمـلت يـده فـــــي أعـمال فـنية ، كصناعة الفخار ، والرسم على جدران الكهوف، هذه قصة(اليد) والخـط لســان اليد فهـي التي كتـبت وأبـدعـــت ، وشكلت الفنون .

أمـــــا قصة الكتابة فهي قصة الحضارة نفسها ، نراها فى كل مكـان ونجـدها أينما أينعت المدنية وازدهـر الرقي ، والكتابة وجدت لحاجـة الإنسان إليها ، تطورت معـه ،

وارتفعت بارتقائه وأخذت سبيلها إلى قمتها مع تقدمه العقلي والذوقي، ولا توجد حضارة أولت فن الخط عناية أو اهتماما مثلما أولته حضارة الشرق الإسلامي (٦).

ولذلك فلا غرابة أن يصبح الخط العربي، وبخاصة حين يأخذ مادته من القرآن الكريم ، هو الفن السائد في المجتمعات الإسلامية خلال العصور الطويلة، وسوف نجد أن الخط العربي ــ مثل الأرابيسك ــ استطاع أن ينقل البيئة الأساسية للفهم المنطقي ــ أعني الرموز الفكرية الأبجدية ــ إلى مادة فنية تصويرية ، إلى بيئة فنية يصبح الوعي الجمالي فيها أصليا لا ثانوياً قائما بذاته لا بغيره ، مما سيدفع أحد الباحثين (٧) إلى القول : "وهنا يكمن سر نجاح هذا الفن حيث استطاع أن يتغلب تماما على الفكرة المنطقية في العمل الفني لتصبح تابعة ومكملة للتصوير الجمالي ، فكان بحق أعظم وأثبت انتصار في الإسلام".

ولا تسعفنا الكتابات العربية القديمة في دراسة الفن الإسلامي ؛ فلم يعن المؤرخون بتدوين أخبار المصورين عنايتهم بغيرهم من الشعراء والأدباء والعلماء ، وكل ما وصلنا عنهم قليل من أخبارهم التي وردت في ثنايا الكتب ، كتب التاريخ بشكل خاص. كما بلغنا أيضا اسم كتاب واحد ، ذكره المقريزى في" خططه " وهو "ضوء النبراس وأنس الجلاس في أخبار المزوقين من الناس" دون أن تصلنا ، أية نسخة عن هذا الكتاب النادر.

وعلى الرغم من أننا يمكننا أن نكتشف بعض النظريات الجمالية في كتابات المسلمين خاصة منهم الأدباء من أمثال التوحيدي والزمخشري أو الأصوليين كأبي حامد الغزالي إلا أنه لم يعن كتاب تلك العصور بـ(فلسفة الفن)،لأن الفن لم يكن يحظى دون شك بمكانة غيره من الانشغالات الإبداعية .

هناك رسائل ومقالات ونبذات عن فن الخط وخطاطيه ، إلا أننا قلما نعثر على معلومات ، أو تحاليل عن فن الزخرفة أو عن فن المنمنمات . إلى هذا كان الفنان ، المزوق أو المصور ملحقا بالخطاط عاملاً على إيضاح النصوص المخطوطة وشرحها.

وقد وصل إلينا الفن الإسلامي متمثلا في مختلف آثاره من أدب وشعر وعمارة وتصوير وزخرفة وخط ومنمنمات ، دون فلسفته، أو أخبار فنانيه ، ودون شروح لتقنياته وأساليبه . لهذا لا نبالغ إذا تحدثنا عن المحاولات الجمالية والنقدية المتأخرة والحديثة لفهم "الجماليات الإسلامية " ، ولتأسيس فلسفة تفسر مختلف الفنون الإسلامية ، بوصفها المحاولات الوحيدة لاستيعاب هذه الفنون واستخراج قوانينها الجمالية . إلا أن هذه المحاولات : غربية أم عربية ، اختطت لنفسها طرقاً لفهم هذه الفنون، فأصابت فى مواضع وأخفقت فى مواضع أخرى ، عاكسة سؤالات الحاضر الفني وإجاباته الحديثة على هذا الفن القديم.

وقد أعجب الفنانون الأوربيون في بداية العصور الحديثة مثلا بطرق الزخرفة فى الإسلام، ولاسيما الزخرفة النباتية Arabesque. ومن الدليل على ذلك ما حدث حين قدمت جماعة من أرباب الصناعات المعدنية من الشرق إلى البندقية فى النصف الأول من القرن السادس عشر الميلادي ، إذ أخذت هذه الجماعة تصنع أوانى وصحائف (أطباق) ذات زخارف نباتية بديعة التوزيع والتفريع، فلم يلبث الفنانون البندقيون أن حكوا هذا النوع من الزخرفة ، ثم لم تلبث الزخرفة النباتية برغم تفريعاتها وتعاريجها أن صارت أسلوبا محبوبا فى ذلك العصر الإحيائي ، حتى أن المصور الألماني هولباين الصغير- على أستاذيته - لم يتردد في استنباط نماذج للزخرفة من هذا الأسلوب .

ومن المعروف كذلك أن المصور العظيم "رامبراندت" الهولندي كان من أوائل الذين اجتذبهم على المستوي الفني فى تصوير الأحياء فى بعض الصور التي وصلت إلي يده من إحدى البلاد الإسلامية،إذ امتلك منها رامبراندت مجموعة عددها عشرون منمنمة مغولية تيمورية ، وبلغ من إعجابه بها أن صور لنفسه نسخاً منها ، حين اضطرته ضائقة أحواله المالية إلى بيعها عام ١٦٥٦ م.

ومن هذه المنمنمات المنسوخة واحدة فى متحف اللوفر بباريس ، ويتضح منها ومن أخواتها أن رامبراندت استنسخها كلها فى سرعة ، مع إدراك خارق لكل ما فيها من تفصيلات فنية هامة ومما يدل على أن امتلاك رامبراندت لهذه المجموعة من المنمنم الإسلامية لم يكن من دوافع نزوة شخصية ، بل من دوافع

إعجاب وتقدير ، إن كثيرا من عظماء المصورين الإنجليز فى القرنين السابع عشر والثامن عشر الميلادي تداولوا امتلاك هذه المنسوخات وأصولها ، ولن سير جوشوار رينولدز رئيس المعهد الملكي للفنانين في لندن ، أعجب بمجموعة أخرى من منمنمات فاخرة ، وهي الآن من كنوز المتحف البريطاني فى العاصمة الإنجليزية(٨) .

ولا يزال البحث فى دراسة المنمنمات قائما حتى العصر الحاضر ، إذ جعلها هذا السبق فى الطليعة بالقياس إلى الفروع الأخرى من الفنون الإسلامية. ثم جاء الاهتمام بالكتابات الإسلامية خاصة عام ١٨٢٨ م حين أخرج "رينو" كتابه المسمي "وصف الآثار الإسلامية في مجموعة دوق بلاكاش". وفي عام ١٨٣٨ أخرج المستشرق "يوسف فون هامر برجشتال" بحثا فى كتابة كوفية من مسجد الخليفة الفاطمي الحاكم بأمر الله بالقاهرة .

وفى عام ١٨٤٠ م ألف ميخائيل انجلولانشي كتابا في شواهد القبور الإسلامية ، وأعقب ذلك عام ١٨٤٠ م بكتاب عنوانه" بحث فى الصور الرمزية العربية ، وفى تنوع الحروف الإسلامية فى نقشها على المواد المختلفة".

إن هذه المحاولات كما رأينا كانت غربية أساسا ، إستشراقية تخصيصاً، قامت هذه المحاولات بجمع هذا الفن وتأريخه وتصنيفه حيث نجحت في العديد من المجالات وأدت خدمات جلى للدارسين لاحقاً. إلا أن عملها التوثيقى ظل دون الإحاطة الجمالية ، حيث احتفظ الاستشراق بنظرة دونية إلى الفن العربي الإسلامي، مبعثها أن هؤلاء المستشرقين كانوا ينطلقون من نظرية أوربية المركز والهدف ، صنفت الفن الإسلامي علي شاكلة فن اللوحة الزيتية الغربي في مرتبة سفلي ، هي مرتبة "الفنون التطبيقية" أي أنها حاكمت الفن العربي الإسلامي من خلال أقيسة ومعايير وقيم ناتجة عن ممارسة جمالية ، هي غير ممارسته المخطوطة ، أي أنها لم تنطلق من أقيسة المجتمع العربي الإسلامي نفسه ومعاييره وقيمه ، ومما كانت تجيب عليه هذه الممارسات المخصوصة فى المجتمع من حاجات وتطلعات(٩).

وعلى الرغم من كثرة الدراسات التى قـدمـها المستشرقون في الفن الإسلامي في القرون الأخيرة ، إلا أنها ـ وكما أدركت ذلـك باحثة فى علم الجمال(١٠) ـ لم تحتو علـى فلسفة شاملة وشافـية لـه فهذا جيرابرO.Grabar وجـد أن فـن التـصوير الهندسـي التجريدي "الأرابيسك" هو الفن الوحيد الذي يعبر عن فلسفة الإسـلام الجماليـة (١١)، واهـتم إيتنهجاوزن R.Ettinghausen فى كتابه" التصويرعند العرب"بالجغرافيـة دون العقيـدة، ووحّـد بيـن فـن التصوير والحضاري العربية (١٢) وباعد"بابا دبلـو A.papaDopulo فى كتابـه الضخـم "الإسلام والفـن الإسلامي"بين مفهوم الإسلام والفنون وإن اسـتثني فـن المنمنمات Minature إذ أنه رأى أنها الفن الوحيد الذي يرتبط بالمعنى الإسلامي (١٣).

أما دافد جيمس D.James فقد رأى أن فن التصوير الإسلامي فن زخرفي أساسـاً ، ويعطي الأولوية للجـوانب العـمـلية والنفعـية لـما يصنعه ونادرا ما يعبـر عـن مبـدأ أو نظرية أو فكرة جمالية (إستيطيقية)(١٤).

وعلى الرغم من تأكيد "م. س. ديماند" على وحدة الفن الإسلامي بـرغـم تنوعـه إلا أنه لم يحدد الأسس والمبادئ الجمالية التي ترتكز عليهـا هذه الوحـدة ، واهـتم بعـرض تاريخي لمـصادر الفـن الإسـلامي وأساليبه وتقنياته(١٥) ، على نحو يوحي بأنـه فـن زخرفي وليس فناً إبداعياً ينطلق من رؤية فلسفية خاصة.

على الرغم مـن أنـنا لا نعـدم أن نجـد بعـض المنصفـيـن مـن المستـشرقين لهذا الفن فنجد "بوركاهـارت T.Burchhart فـي كتابـه "الفـن الإسـلامي : لغتـه ومعـناه"(١٦) قـد نجـح فى إضافـة منهجية لدراسة الفن الإسـلامي ، وذلـك عنـدما فسره من حيث إنه ليس عملية إنشائية تظهر فيها ذاتية الفنان ومواهبه الحـسية والتعبيريـة ومهاراته التقنية فحـسب ، بـل مـن حـيث إنـه كـذلك ثمـرة للتأمـل العـقلي والرؤية الروحية للعالم ولحقيقة ما وراء الكون ، ولهذا مهد لبحـثـه بفصل عن الكعبة ليوضح منابع الفن الروحية التى تصدر عـن الله وإليه تعود(١٧).

وعلى الرغم من كل الأساليب غير السليمة التى يلجأ إليها بعض الكتاب الغربيين فـي دراساتهم واستغلال هذه الكتابات وتسـخيرهـا لخدمة أغراض غير علمية ، فإن إسـهامات

المستشرقين فى دراسة الإسلام ـ علومه وفنونه ـ قد أضافت الشيء الكثير إلي الثروة العلمية والفنية المتوفرة لدينا الآن ، كما أنها بينت لنا موقف الفكر الغربي من الإسلام وأسلوب دراسته ونظرته إليه ، كما فتحت مجالات كبيرة وجديدة لمعالجته من زوايا مختلفة قد لا ينتبه إليها العلماء المسلمون.

وكما يقول أحد الباحثين(١٨)أن عدداً كبيراً من المستشرقين تناولوا الإسلام في كتاباتهم واتبعوا فى ذلك مناهج كثيرة ومتنوعة كما أنهم أبدوا كثيراً من وجهات النظر المتباينة ، ولكنهم على العموم أسهموا فى إلقاء أضواء كثيرة على الإسلام من زوايا ربما كانت تفوت المسلمين أنفسهم ، خاصة تلك الفنون الإسلامية التى أعرض أصحابهم أنفسهم عنها فى القرون الأخيرة .

وعلى كل حال فان ممارسة الفنانين المحدثين ، الغربيين ثم العرب والمسلمين ، قادتهم منذ مطلع هذا القرن إلى التعرف على فنون أخرى قديمة ومغايرة ، غير الفنون الأوربية ، مما سلط الأضواء على الفن العربى الإسلامي (مثل الفن الأفريقي أو المكسيكي) .

هذا ما فعله "بول كلي وكاندينسكي" فى تونس ؛ وهكذا نشأت صلات بين" مربعات " الفنان موندريان والخط الكوفي التربيعي .. وقد أفادت في " إعادة الاعتبار" لفنون مبعدة ، محتقرة ملحقة بفنون الفلكلور فيما مضى ، مؤكدة على وجود قيم جمالية واحدة فى العالم ـ عاملة بالتالي ـ على تصور آخر للجمالية فى التصوير لا يقوم فقط علي المحاكاة والشبه ، بل على جمالية تستند إلى عالم الخط والعلامات والأشكال (الفن التجريدي) (١٩)، الذي كان له النصيب الأكبر من المساحة فى الفنون الإسلامية.

ولقد سبق ذلك التوسع الأوربي فى القرن التاسع عشر والذي أدي إلى اهتمام متعاظم بالشرق في الميادين الأدبية والفنية ، وكان لرحلات بعض كبار الرسامين ، كرحلة "غرو" "وجيروديه" إلي مصر، و"ديلاكروا"إلى المغرب(١٨٢٣) و"شاسيريو"إلي الجزائر (١٨٤٦) أثر حاسم على إبداعهم الفني. ولم يكتف الغرب بدراسة الآثار الفنية العربية ، بل قام باقتنائها وتغذية المتاحف الغربية بها ، ويكاد لا يخلو

متحــف في الغرب من قســــم أو قاعـــــات مخصصة للآثار الفنية المكتشفة فى الــبلاد العربية ، مع غيرها من مكتشفات العالم الإسلامي.

ومن ابرز الآثار المعمارية فى متاحف الغرب واجهة قصر المشتي الأموي التى نقلت إلي متحف الدولــة فى برليــن الشرقية، والقاعــــة الحلبية التى نقلت إلى المتحــف ذاتــه ، والقاعة الشامية التي نقلت إلى متحف الميتروبوليتان فى نيويورك ، ولا ننسى تلك القطعــــة الفنية التي سقطت من ذقن أبو الهول والموجودة بالمتحف الفرنسي (اللوفر) وكذلك حجر رشيد الذي بواسطة قراءته تمكــن شامــبليون الذي كان مرافقا لنابليون فى حملته على مصر مــن معــرفــة أســرار اللغة الهيروغــلــيفــية.

أما التحف المنقولة ، فإن متاحــف العــالــم تزخــر بــروائــع الفـــن التطبيقــي العربي ، المصنوعة من المعدن أو الــزجاج أو الـــقــمــــاش أو الحجــر. وتزهــو هــذه المتاحف بما تحويه من آثار رائعة وصلت أسعارها إلي حدود خيالية بــسبب تهافــت الهــواة والتجار علي شرائها واقتنائها فلقد أصبح من الهواة من اختص باقتناء الآثار الإسلامية فقط. ولقد رافق هذا ا لإقبال نحو اقتناء الآثار العــربيـــة الإسلامية التوســع بدراســتها ونــشر تاريخها في الإعــــلام الغــربي فضــلا عــن مؤلفات بذاتها قد وضعها كبار مــؤرخي الفكــر الغربي ، ومــــن أبرز هؤلاء مارسيه ، وتالبوت رايس ، وجانـــــين تومــــين ســورديل ، وكونيل.

ولقد ترجمت كتبهم إلى لغات أخرى وترجم بعضها إلي العربية وقد صدرت مؤلفـــات تبحث في جانب محدد مــــن الفـــــن الإسلامي ، مثل العمارة لسرايقورا. ومثل الزخرفــــــة لبريس دافــن والتــــصوير (إتنجهاوزن) والرقش العـــربي (كونيل) والفسيفــساء (م.فــان برشيم)، والخط العربي والكتابة (ستاركي) والكــتابة عــــن النقــــود العــــربية والنميــات (ماير) . ومنهم من اختص بفلسفــة الفــــن الإسلامي مثل (غربار) (وبابا دوبلو).

وقد تم الاحتكاك مع الغرب ، كما هو معروف فى سياق ظروف سياسـية وحــضارية غير متكافئة، حين اخترق الغرب الثقافة العربية انطلاقا من استراتيجية هيمنيــة اســتهدفت احتلال الأرض والإنسان والكيان ، وقد أدي اندماج الفنانين العرب في البدايــة ، داخــل هــذه

الاستراتيجية، من خلال التعليم وتكييف الحساسية والذوق حسب المعايير الغربية ، إلى استنساخ كثير من التجارب الغربية وإعادة صياغة بعض أشكالها وتقنياتها . مما ترتب عنه انسلاخ شبه تام عن التربة الثقافية التي انبثقوا منها .

ومنذ بداية القرن يمكن القول أن الانفصال الفني عن خصائص ومميزات الفن القديم ، خاصة الفن الإسلامي قد تم بشكل تام ... على أن ثمة تمايزا يصل إلى حد التناقض بين الفنين الإسلامي والأوربي .. ليس فى الإنتاج فحسب ، بل فى الذاكرة وفى الذائقة.

وهو ما سيتضح لنا من استعراض مختلف الفنون الإسلامية في محاولتنا لاستكناه المبادئ الفلسفية التى تقبع خلف هذه الفنون ، والبواعث والدوافع الجمالية التي سنجد أنها كانت تحرك الفنان المسلم للخلق والإبداع.

وفي الماضي القريب كان على الفنان العربي ، خاصة فيما يتصل بالفنون التشكيلية ، أن يختار، وفى سياق ممارسة اختيارهم عاش أغلب التشكيليين العرب ، إن لم نقل كلهم ، قلقا وجوديا تجلى في أساليب استلهامهم لذاكرتهم الثقافية والرمزية ، وفى طرق استيحائهم للوقائع المختلفة التي عاشوها وتفاعلوا معها . صحيح أن بعض علامات الخزان الرمزي والجمالي للشرق قد تم إعادة تنشيطها من طرف بعض الفنانين الكبار أمثال "بول كلي" و"دولاكروا.. الخ وتكونت لدى الغرب نظرة غرائبية للشرق من خلال هؤلاء الرسامين ، حيث تبلورت رؤية إستشراقية للفضاء الثقافي العربي إلى جانب الأدبيات الإستشراقيةالأخرى.

وقد تختلف دوافع المستشرقين وأهدافهم عن الأسباب الدفينة التي أدت بالرسامين الغربيين إلى تصوير الشرق. ثم إذا كان أغلب المستشرقين قد جعلوا الشرق موضوعا لتفكيرهم ولمعرفة مفهوماته ونقط ضعفه وقوته للإنقضاض على جغرافيته والتحكم فى مصيره، فإن الرسامين الغربيين جاؤوا للشرق لإغناء مخيلتهم ـ كما يذهب إلى ذلك بعض الباحثين (٢٠) ـ ورصد ما اعتبروه يشكل الغرابة والاختلاف بالنسبة إليهم ، خاصة فى بداية الاستعمار الغربي الحديث للشرق.

وإذا كان الفنانون العرب قد اصطدموا بهذه النظرة "الإثنوغرافية" للشرق في سياق ممارستهم التشكيلية وشعروا بضرورة الانفصال عن كل ما لا يمت إلى ذاكرتهم الثقافية وواقعهم الحياتي بصلة ، فإنهم قد انخرطوا فى تجارب لابد للفكر العربي الفلسفي والجمالي من استنطاق مكامن قلقها ، وازدواجيتها. فبريق" الغرب الذي لمع في عيون الشرقيين ، واستيقاظ الشرق من غفوته في عيون الغربيين ، وإقامة جسور الوصل، وتبادل العناق مرة، والجفاء مرة ثانية، الشهادة المتعادلة ، والشهادات المتناقض أحيانا أخرى ، الاستئناس والنفور ، الحذر والتعاطف . جميعها انعكست في الاتجاهات الفنية المعاصرة، كما انعكست كذلك فى الاتجاهات السياسية والاجتماعية التى يمكن لنا أن نصفها على الأقل فى عالم الحركة الفنية ، بأنها اتجاهات تدور فى مدار الحيرة"(٢١).

وبعيداً عن الاتجاهات الأدبية التى وضحت ـ بفضل كثير من الدراسات الأصيلة المعمقة ـ فيها الذات العربية والإسلامية، وبلورة مفاهيم ونظريات يمكن أن تجسد شخصية متميزة ، فإننا نجد أن الفنان التشكيلي العربي بسبب خصوصية ممارسته الثقافة، جسد "هذا التوتر بأشكال ورموز وصور مختلفة وهذا التوتر يبرز في كثير من الأشكال التى سلكها المبدعون العرب سواء فيما يخص الإطار أو الأدوات أو المواد أو فيما يتعلق بالخط العربي المدمج في إطار اللوحة أو المرجعيات التراثية ، أو ما يمس استلهام الصناعات التقليدية والحرف الشعبية التي تختزن عمقا إبداعيا كبيرا"(٢٢).

إن مسألة هذا التوتر والازدواجية تمثلت ، بصورة أساسية ، في قضية الشكل، ولقد واكب الهم الفني العام ، كما يلاحظ أحد الباحثين "همّ منفرد هو استقلال (الموروث) الأوربي بشكل يناسب الموروث الحضاري المحلى ، وما في البيئة من أشكال وخواص ، بمعنى إعطاء خلاصة بحث فكري وفني. والصعوبة الإنشائية هنا : فى الشكل قبل أن تكون فى الموضوع"(٢٣)

أن مسألة الشكل فى الممارسة التشكيلية لها قيمة قصوى ؛ إذ بالأسلوب والشكل يبرز التماسك الداخلي للعمل الفني ، وبه تتمكن ذاتية المبدع من التعبير عن تفاصيل هويتها. والمتابع للاتجاهات الأدبية العربية والإسلامية من الشعر والقصة والمسرح ، وما

أنتجته الحركة التشكيلية العـــــربية ، منذ بدايتها في العصر الحديث إلى الآن ، يسترعي من الباحثين والنقاد والمفكرين التحاور معه ودراسته للوقوف على مكوناته وخصائصه الجمالية، والكشف عن مقوماته وإحالاته المرجعية الرمزية. لقد أنتج كل قطر عربي مبدعين جعلـــوا مـــن التشكيل مجـــالا للتفكيـر ومـــن اللوحـــة ــ أو مـــن غيرهـــا ــ فـضاء فـــنيـــاً لــــرؤيــــة العالم والواقع. وجرب هؤلاء الفنــانون كــل الاتجاهــات الفنيــة العالميــة ، وما زالوا ، وادمجوا أكثر من عنصر تراثي فى أعمالهم ، فيهم من سقط فى توفيـقية تعـيسة ، وفيهـم مـــن نحـــت لنفـــسه أسلـــوبا تشكيليا بالغ التماسك والقــوة ، وتجـاوز بـــه حـــدود الوطـــن العربي ، ومنهم مـــن اكتفي باجترار تجـــارب الآخـــرين ، ومنهـــم من نهل من المخزون التشكيلي الذي أبدعته المخيلة الشعبية ... الخ ، أمـــام تعـــدد التجـارب واختلاف الأساليب وتنوع الأشكال ، داخـــل كل قطر عربي وإسلامـــي عـــلى حـــدة ، وبحكـــم الازدهـــار الكمي للأعمال الأدبية التشكيلية في مختلف أجناســها ، ومـــن طـــرف مختلف أجيالها ، فإن هذه الحركة طرحـــت وما زالت تطرح عـــلي النقد الأدبـــي والفنـــي أسئلة لم يتمكن بعد من صياغتها .

وسوف نحاول أن نستنطق ونستلهم هذا التراث الفني الإسلامي عـــناصر ذاتيته وأركان شخصيته المميزة ، سعيا وراء فهم منفتح لمبـــادئ فلسفته ، واستشرافا لتلك الروح التـــى نستشعر أنها كـــانت وراء كل ذلك الإنتاج المترامي الأطراف فى العمق والمساحة والذي يغطي مساحـــــة جغرافية كبيرة من العالم ويستغرق كثيراً من القرون التى تتجاوز ثـــلاث عـــشر قرنا من الزمان.

خاصة بعد أن بدأ الغرب يولى فنوننا كثيرا مـــن اهتمامـــه، ويـــشير بعـــض مفكريـــه ونقـــاده إلي عبقـــرية فـــذة تتبدى فى تراثنا المعماري والتـــصويري والزخرفـــي ، فنجد عـــلي سبيل المثال أن صالة Computeral الألمانية تختص بتحديـــث البـــرامج الرياضية للزخرفة الإسلامية الهندسية عن طريق العقـــل الإلكتروني ، ومـــع نـــشر بحوثـــها الغرافيكية تبين أن "الكمبيوتر" توصل إلى احتمالات لانهائية سواء على مستوى توليد الوحدات الأولي (الأم) أو على مستوى برامجها الجبرية ورغم أن حدة الصدمة التى سببتها هذه النتائج المتفوقة على عقـــل الخوارزمي ، فـــقـــد تـــبين أن الفرق كـــان ملحوظـــاً عـــلى مـــستوى

الحساسية الفنية. وهـــنا تــبرز الحـــاجـــة إلــى الدراسات المتعمقة للخصائص الجمالية للفن العربي الإسلامي والتى تتجاوز المعرفة الرياضية إلى أبعادها الروحية.

إن عـــيب عـصرنا هــو واقعـيته وكبرياؤه . لــقد دفعه نجاحــه المــادي إلـــى توهـــم أن الماضي قــد انتهي وفق قيمته، وأنه يستطـيع الانفصال عــنه، فــى حــين أن المــاضي هـــو المــنبع الأصــيل للفـــن التشكيلي ، كما تشهد بذلك ابتكاراته المعـــمارية التى بقـــيت نماذج راسخة حتى اليوم ، كما أنه منبت التراث الثقافي بأديانه وفلسفاته التـــى اندثرت وما يزال العالم يشع رغـــم اندثارها برسالة روحانية ، وهو ما يكـشف عــن أهميـــة التزود بعظمة الماضي الباقية فى روائعه الفنية والفكرية والأدبية التى تعيننـــا علـــــــى إدراك معــــاني الأشــكال والروحانيات حين نرى كيـــــف عاش البشر دائمـــا بالروحـــــــانيات والماديات معاً .

فالتزود بالماضي واستلهام التراث شرط لابد منه لخلــق الجديــد الــذي تــرتبط بـــه الجماعـــــة إنه عـــنصر الاستمــرار الضـــروري، وليست العودة إليـــه إلا ضمــــــانا لتحريك وعـــــي الإنســـان فى العصر الحديث، الذي بدأت فيه الأمم تفقد هويتها وشخصيتها بفعل العالمية والكوكبية الجديدة، نحو الإحساس بالقيمة الشكلية وبالقيمة الروحية ، ولتعويض النقص الروحي الذي يعــــانيه عـــصرنا الغـــارق فــى الإنجــازات الماديـــة بالكــشف عــــما قـــدمه الفـــنان المسلم في مـــختلف أشكال الفنون.

وإذا كانت أعمال فنية قد بقيت خالدة حية حتى اليـــوم مثـــــل ملاحم "هوميروس" ومآسي إسخيلوس وســـوفيكـلـيس ، فــذلـــك لإرتقائها عن مجرد تسجيل مجتمعاتهـــا إلـــي التعبير الفــني عـــن عظمة الإنسان من خلال أحاسيـــسه ومعاركـــه، ولانطوائـــها عـــلي كثير من العناصر الإنسانية التي ترتبط بالزمان أوالمكان، حتى أننا نحس ونحن نشهد نماذج حديثة تحيا بيننا ونعاني من التجارب فى حياتنا اليومية مثل ما تعانيه. ومثل هذا وأكثر نجده فى الفنون الإسلامية ، حيث أنها ضمت معاني إنسانية لا نهائية ، على الرغم مـــن أنهـــا تنطق بنفحات إلآهية.

الفصل الثاني

الفن والجمال والإنسان

أمكن لكثير من الفلاسفة المعاصرين أن يعرّفوا الإنسان بأنـــه الحيوان القادر على خلق الرموز . وليس التعبير الفني إلا وسيلـــة من وسائل الرمز عنـــد الإنـــسان . بـــل لعـــل الـــرموز الفنية من ابـــلـــغ الرموز دلالة على نفسية الإنسان وعلى حضارته.

وعالم الإنسان هو شبكة من الرموز ، فاللغـــة والعـــلم والفـــن والأساطير كلها رموز تعبر عـــن الحـــقيقـــة ، حتى الـــموجودات الفيزيقية تتحول إلى رموز في فكـــر الإنســـان بفضل هذه القدرة التي تميز بها . يقول "إبيكتتوس" الفيلسوف الـــعبد :" لـــيـــست الأشـــياء فى ذاتها خيرا ولا شراً، وإنما الـــذي يخيـــف الإنســـان مـــنها هـــــو أفكـــاره وتصوراته عنها".(١) ومع تطور الحياة اكتسب الفن وظيـــفة جديـــدة فى حياة الإنـــسان هي إلقاء الضوء على العلاقات الاجتماعية ومعاونـــة الإنـــســـان علـــى رؤيـــة الواقـــع الاجتماعي المتغـــير .

ومع ظهور هذه الوظيفـــة الجديدة أصبح من الضروري ظهور أشـــكال تعبيريـــة أكثـــر تطوراً من الأسطورة والخرافة اللتين عـــبرتا عـــن مجتمعـــات المـــاضي ، وذلـــك حتـــى تستطيع إعادة تشكيل المجتمعات الحديثة المعقدة ذات التناقضات والعلاقات المتـــشابكة ، فـــى صورة فنية ملائمة ، وهكذا ظهرت القصة القصيرة والرواية الطويلة. ومع ذلـــك فقـــد بقـــى الفـــن بعنصريه الوجداني والعـــقلي ممتعـــا ومنبها مؤديا وظيفته الأساسية الدائمة ، وهـــي إثـــارة الـــعـــواطـــف البشرية المختلفة ومنح (الذات) قدرة الإندماج فيما حولها . وقـــد رفض "رينيه ويج" فيلسوف الجمـــال الفرنسي أن يكون الفـــن أحـــد كماليـــات الحيـــاة التـــى تجملها أواللعب التي يتسلي بها المرء ومصدراً للتوازن النفسي الـــذي يمكـــن الإنـــسان مـــن مواصلة الحياة ، فالـــتقـــى فى ذلك بعالم الجمال "إرنست فيشر"(٢).

وظيفة الفن ومعناه:

ولا شك أن دور الفن في خلق التوازن النفسي قد أضحي اليوم أكثر أهمية من أي وقت مضي ، فقد انقضي الزمن الذي كان يحيا فيه الفنان ملتصقا بالطبيعة ، كثير الخلو إلى نفسه ينمي فكره بالقراءة والتأمل واستيحاء الطبيعة ، وأصبح اليوم "الصورة" التى تحاصر عينيه أينما ذهب ، صور الإعلانات ولافتات الدعاية التى تصدم حسه وتثير انفعاله .

لقد ولى عصر حضارة "الكتاب" وحلت محله حضارة "الصورة" فانتقصت من الوقت الذي كان يخصصه المرء للقراءة الجادة المستغرقة المتأنية العميقة ، بل لقد صرنا نختصر الجملة الكبرى في كلمات ، ونحيل الأفكار إلى صور مرحة نجتذب بها الأعين فى صفحات كاملة من الفكاهات ، لذلك تأتي أهمية الفن فى مقدمة ضرورات حياة الإنسان المعاصر ،خاصة وأن الفن يمثل لغة عالمية ، يمكن للإنسان التخاطب بها ، حين تنقطع أمامه طرائق الإتصال . ويقول العارفون إن لغة الفن "هي اللغة العالمية الوحيدة التى استطاعت البشرية أن تخترعها"(٣).

ومن الدليل علي صحة هذا القول أن اختلاف الألسنة ، يحول بيننا وبين أفكار الفلاسفة والشعراء فى لغة غير لغتنا ،أو فى بلد غير بلدنا ، إلا عن طريق الترجمة وأن هذه الأفكار – حتى بعد ترجمتها – لا تستغني عن التفسير التوضيحي الطويل .أما مبتكرات المعماري ، والمصوّر ، والخزّاف ، والنّساج ، وغيرهم من أرباب الصناعات الفنية فهي على اختلاف بلادها سهلة النطق والفهم لإشباع حاسة الجمال فينا ، ولو أن هذه المبتكرات تعوزها بعض شروح الأخصائي ، لإدراك ما فيها من فنانة وإبداع.

وهذه الحقيقة تنطبق على فنون جميع الحضارات ، وعلي فنون الحضارة الإسلامية ضمنا ، ولم تكد الفنون الإسلامية تصبح معروفة في غرب أوربا حتّي غدت موضع تقدير ، بل لم تلبث نماذجها التى وصلت إلى أوربا ثم أمريكا أن احتلت مكانة ممتازة عند المعنيين بالفنون بشهادة كثير من المستشرقين(٤).

وإذا رجعنا إلى تاريخ الفن وتاريخ علم الجمال ، تبين لنا أن الفنون إنما ابتدأت موحدة ثم تنامت مع تطور الإبداع الفني ، وتشكل من خلالها تاريخ الحضارة والفن بجميع أشكاله مرتبط بالجمال سواء أكان هذا الجمال متعلقا بالشكل أو بالحركة أو بالكلمة . بل حتى لو تعلق بالفكرة والعقيدة . وقد نسمي ذلك كمالاً أو جلالاً ولكن هذا لا يغير من معني الجمال وهو التناسق.

إن التناسق بين الأبعاد والألوان والحجوم ، يقدم لنا الجمال الشكلي ، والتناسق بين الأصوات والأنغام نسميه الموسيقي ، والتناسق بين الكلمات والأوزان نسميه شعراً، كما نسمي تناسق الأفكار فلسفة ، ونسمي تناسق السلوك أخلاقاً.

لقد ابتدأ مفهوم الجمال موحداً ونما متنوعاً نسبياً ، وتاريخ الحضارة هو سجل واسع لتنوع أشكال الإبداع الجمالي، كما يقول أحد الباحثين المعاصرين (٥)، وبالمقابل يتحرك الذوق الجماعي باتجاه جميع أشكال الفن منطلقا من وحدة الجمال، فيرى في الشعر جمال العمارة ، وفي العمارة جمال الشعر ، ويرى فى الصورة جمال الموسيقى ، كما يرى في الفكر جمال العقيدة جمال الفكر. وإذا كان العلم يهتم بالتعبير عن صفات العالم الظاهر ، فانه لا يمكنه التعبير عن عالم الحقيقة بموجب صيغه الرياضية ، ولا باللغة الاعتيادية، ومثلما لا يقدر الصوفي أن يعبر عن نفسه بوسائل اعتيادية ، كذلك الفنان فإنه يستخدم المواد المحسوسة– حتي الفن الأدبي يستخدم الكلمات لا ليخبر بل ليوحي – يحاول أن يعرض لا أن يصوغ نتائج الاستبصار الفني في الحقائق الواقعية.

والفنان بهذا المعنى ، كما يرى أحد المستشرقين (٦) نوع من الصوفية مهتم – كجميع الصوفيين – بطبيعة حقيقة لا يمكن التوصل إليها بأي شكل آخر . ويمكننا باستجابتنا للتحف الفنية (الاستجابة الجمالية) أن نتغلغل إلى ما هو أزلي وغير متغير ، وبالتالي أن نحرر نفوسنا من وقتية التجربة الدنيوية . ويجب أ ن نوقن رغم كل شيء أن كل من العلم والفن يسهم بطريقته المميزة فى فهم الإنسان والعالم ، فكلاهما له مكانة مميزة فى العمل المعرفي الكلي ، فإذا كان الفن (الشعر خاصة) – كما يرى الشاعر الإنجليزي لويس C. Day Los يعمق رؤيتنا بازاء الجانب الكيفي للشعور والقيمة ، فإن العلم يكشف لنا عن الجانب الكمي للقياس .

والاطراد ، بمعني أن معرفة الجانب الكيفي والقيمى للشيء لا تقل إسهاما عن معرفة الشيء كحقيقة ، يحكمها قانون علمي (٧) وهو ما أشار إليه أيضا "إرنست كاسيرر" في كتابه "مقال في الإنسان" حيث يرى أن الفن كسائر الأشكال الرمزية ليس سخفاً حرفياً لحقيقة جاهزة ، وإنما هو إحدى الطرق المؤدية إلى نظرة موضوعية للأشياء والحياة الإنسانية.

فحقاً أننا لا نكتشف الطبيعة من خلال الفن بنفس المعنى الذي يعنيه رجل الطبيعة حين يستعمل كلمة (الطبيعة) فالعلم اختزال للواقع ، والفن تكثيف للواقع ، والعلم يقوم بذلك عن طريق التجريد، والفن عملية مستمرة من التجسيد إلا أنهما يصلان – مع اختلاف منهجهما– إلي غاية واحدة هي أن الفنان يستكشف صور الطبيعة مثلما يستكشف حقائق القوانين الطبيعية (٨).

وهكذا فالعلم والفن – كما يقول "ستفين بيير" Stephen PEPPER فى كتابه " المفهوم والقيمة" كلاهما جزء من المؤسسة الثقافية ، وكل منهما يمتلك قيما ثقافية مهمة، فالقيم بالنسبة للفن هي أساس قيم تحقيقية Consummatry، وبالنسبة للعلم هي قيم أداتية Instrumental وكلاهما يسهم فى المعرفة الإنسانية على نحو كبير ، فالفن يختص بالخبرة الحية والعلم يهتم بالتحكم التصوري للبيئة الإنسانية ، والحكمة الإنسانية تتطلب ألا نفصل بينهما بحدة ، فكل منهما يحتاج للآخر من أجل نظرة متوازنة عن العالم(٩).

هذا فضلا عن اكتشاف الإنسان فى الفن عن قدرته على الخلق والإبداع ، مما يعطي للزمن عنده دلالة وإيقاعاً جديدين، ويصبح للطبيعة زمنها الذي يقاس بالتغيرات التى تجري فى المادة،على حين يصبح للإنسان زمنه الذي يقاس بإبداعاته بوصفه كائنا يغير الطبيعة ويغير نفسه بتغييره للطبيعة، وبذلك يغدو كائناً مختلفا عن الحيوانات الأخرى التى يقف عملها عند حد التأقلم مع الطبيعة والتكيف بقوانينها .

وحينما يستلهم الإنسان الفنان عناصر من تراثه الثقافي فى مضامين وأشكال عمله (الفنان المحدث)إنما فى الواقع ، يعبّر بشكل آخر عن قدرات الإنسان فى مجتمعه فى إطار

مــن تطــور مجتمعه الفكري . لذلك ، فإنه من الضروري للفنان ، أن يعــرف قـــيم تراثــه الثقـــــافي ، كما يعرف قيم التراث الثقافي الإنساني قدر الإمكان ، وكلمـــا اتــسعت آفاقــه الثقافية ، انفتحت أمامه مجالات عديدة من الرؤية الفنية لواقع الحياة .. حياته هو ككائن ثقافي ، وحياة مجتمعه كوحدة أساسية فى بنية المجتمع الإنساني ككل ، باعتـــبار أن الإنسان هــو محور الوجود ومركز الإبداع الإنساني . والفنان المبدع ، هو إضافــة مستمــرة لسجل الحياة الإنســانية فى كـــل مجتمع وعلى مر العصور .

وتاريخ الفن يرتبط ارتباطاً وثيقاً بتاريخ الإنسان نفسه ، إذ لا وجود لفن بلا إنسان ، كما أنه قـــــد لا يكون هناك وجود حقيقي للإنسان بغير فن ... تاريخ الفـــن كـــان دائمـــا المدخل والوسيلة لمعرفة الإنسان نفسه ، معرفة فنية وواقعية ، ولولا ما سجله الإنسان الفنان القديم على جدران الكهوف وعـــــلى جداريات المعابد ، وعلى صــحائف الفخــار وأوراق البردي إلى غـــــير ذلك من مواد استخدمها لتسجيل مكونات حياتــه ، بالرســم والــصورة والكـــتلة ، مـــا كـــان لـــنــــا أن نعرف شيئا عن الإنسان القديم وما أحاط بهـــــــذا الإنسان على مر العصور(١٠).

<u>حقيقة الفن</u>: ومن هنا فالفن ليس مظهرا روحيا أو ماديـــا ، وإنمــــا هــو فـــى نظــر البعض مظهرا اجتماعيا يستمد وجوده مــن حاجة الناس إلـــــــي اجتمــاعهم ، فهــو استجابة تلقائية لمظاهـــر الوجود فى شكل جماعي، ولا يخلو مجتمع أياً كـــان مـــن الفنـــون بصورة أو أخرى.

ويذهب "جويو Guyau " فى كتابه عن الفن من وجهة نظر علـــــم الاجتماع إلى أن الإنسان كائن فنان بحكم كونه مدنيا بالطبع ، والفن أشبـــــه ما يكون بالغريزة الاجتماعــية ، بل يـــمــكن استمـــرار الإنسان فـــــى الإحساس الجمالي ، ولا نستطيع تعليل ظهور الفـــن فى المجتمعات البدائية بأنــــــه نشـــــأ سلعة تجارية.

فالفنان لا ينتج الأعمال الفنية فى المجـــتـــمعـــات البدائية لكي يبيعها أو لكي يجمــع ثروة من ورائها. وإنما يهمــــــه أولاً وقبل كل شيء أن يحصل على رضا النـــاس وإعجــاب من حوله من الجماعة الإنسانية. وغالبا ما يهب الفنانون مهاراتهم للقبيلة أو للقـــوم فــــى

المجتمعات المتأخرة وفى معظم هذه المجتمعات لم يتحقق كسب اقتصادي للفنان من وراء أعماله بالمعنى المفهوم للكسب الاقتصادي.

والفن بدأ فى الوجود في شكل جماعة مستقرة . ولهذا ارتبط وجوده بالمدنيات من أي مستوى كانت ، والذين يذهبون إلى حد القول بأن الفن نتاج إجتماعي يستندون فى مذهبهم إلى أن الفن عبّر دائما عن طبيعة أي مجتمع ظهر فيه . ويستندون أيضاً فى ذلك إلى أن الفنون بدورها فرضت نفسها على الطابع الاجتماعي والسياسي ، وعلى أشكال الحكم المد نية التى عاصرتها ، لأنها لم تلبث أن استحالت إلى حقيقة موضوعية فى صورة تعاويذ أو عبادات(١١).

يقيناً إن الإنسان لا يتخذ قرارته ولا ينشيء إبداعاته بشكل تعسفي طليق خاضع تماماً لهواه ، فأعمال الإنسان وإبداعاته مرهونة بالتراث الإنساني السابق كله ، وهو ما لا يعني كذلك أن الإنسان ليس إلا حلقة بين الماضي والحاضر فحسب ، بل إنه يأخذ من الماضي زاده ويصدر فى الحاضر حكمه متحملا مسئوليته أمام الأحداث ، مؤمنا بأن قراراته ليست ثماراً لبنت الماضي وحسب ، بل مؤمنا بقدرته علي خلق مستقبل جديد بكل ما يحققه من إمكانيات جديدة ، وبفضل تميزه عن المواد الخامدة الخاضعة لقواعد علوم الأحياء والطبيعة والفلك ذلك أن حياة الإنسان ليست حياة بيولوجية وحسب ، بل إنها تتحول إلى حدث تاريخي حينما يضعها الإنسان من القرارت الحرة والإبداعات الخلاقة.

والعمل الإنساني ــ على نقيض ما يجري فى الأشياء المادية ــ هو عمل يسبقه وعي بالهدف وتنسيق لمشروع يضع الإنسان بنفسه قوانينه ، وأعظم عمل تتجلى فيه إنسانية الإنسان هو العمل الفني، لأن الإنسان لا يقدم عليه إلا إذا اتخذ قرارا مؤكداً به ذاته كخالق مبدع . وليس غريبا لذلك أن نجد باحثاً معاصراً(١٢) يؤكد على أن حرية الإنسان الوحيدة الباقية هي حرية الإبداع وهي الحرية التى يملكها الفنان والأديب والشاعر ، ومن هنا كانت هذه الحرية دعامة المستقبل الجديرة بالمحافظة عليها.

وفى العصر الحديث ظهرت نظريات هربرت سبنسر وشيللر .. لكن الحاجة التى يرتضيها الفن بالنسبة للإنسان ، إنما هي حاجة روحية ومعنوية، ففي رضاء الفن رضاء لنفس الفرد كما أن فيه أيضا تحقيقاً لمطالب المجتمع.

وليس أدل على هذه الوظيفة الاجتماعية مما ينتهي إليه علماء الأنثروبولوجيا .. فقد وجدوا أنه لم يوجد مجتمع إنساني قد خلا تماماً من مظاهر الفن ، وتبينوا كذلك أن تاريخ الفن قديم قدم الإنسانية ، بل هو أقدم بكثير من تاريخ الفكر العلمي. وكان مما قاله هؤلاء المدافعون عن الفن فى مجال الرد على وصف الفن بأنه لعب ، أن قول هؤلاء المعترضين على الفن إنما ينطوي علي جهل كبير بوظيفة اللعب عند الإنسان ، فمن المحقق أن للعب وظيفة سيكولوجية واجتماعية ، كما أن له دورا كبيرا فى التربية وفى تنمية الأخلاق .

وتشبيه الفن باللعب لا يقلل من أهميته بالنسبة للنشاط الإنساني فمن الواضح أن حرمان الإنسان من اللعب أو من الفن هو فى الواقع حرمان له من ممارسة نوع من أنواع النشاط الطبيعي(١٣) . ومن هنا ذهبت " سوزان لانجر" إلى أن العمل الفني لا يمكن أن يكون مجرد تعبير عن رغبة ذاتية في اللعب ، بل هو خبرة مستقاة من المجتمع بحيث صارت لكل حضارة فنها الخاص. فالفن تجسيم للأنشطة الاجتماعية واستخلاص لطبائع الناس في حياتهم بحيث يصبح بمضي الزمن ديوانا لكل همسات الوجدان الإنساني وانعكاسا للوعي الجمعي السائد .

وتسيطر الفنون على حركة التطور فى المجتمعات لأنها تحتل مركز القيادة بالنسبة إلى معظم التحولات التى ترسم خط سير المجتمع بعامة ، ولا أدل علي صحة هذا من سيطرة فن الشعر على حياة العربي فيما قبل الإسلام حيث مثل الشعر ديواناً لكل حياتهم الثقافية والاجتماعية والعقائدية ، وأصبح المرجعية التى لا غناء عن الرجوع إليها كلما أردنا معرفة أي جانب من جوانب حياتهم الاجتماعية والثقافية.

ولا ينبغي أن ننسى أن الفنون الجميلة تجعل للحياة معنى ، بل تشعرنا بدبيب الحياة وتنوعها وخصب روائها ، فتكسر النطاق الرتيب الذي نمسي ونصبح تحت وطأته مستعبدين للآلة ولعجلة الإنتاج .

ولذلك فالفن مطلب ضروري للإنسان يندفع إلى تحقيقه سواء جلب له منفعة عاجلة أم عجز عن أن يجلبها له ، وهو كالمعرفة الخالصة، فى التفسير ، وإذا كانت غاية المعرفة هي "التفسير العقلي للظواهر" فغاية الفن هي استبطان الشعور الحي وتجسيمه ، والمشاركة الحيوية التي هي ضرب من التماس الوجداني والتفاعل مع الصور الحيوية ، وإذا كان العالم لا يخلع ذاته على الظواهر التي يحاول تفسيرها ، فإن الفنان علي العكس منه ، يجعل ذاته نقطة انطلاق ، فالإبداع الفني ينبع من ذات الفنان ، ليحتك بعد هذا بالجهد الحيوي العام فيكشف عن صور الحياة فى تماسها مع ذاته .

وإذن بينما تتكشف الظواهر فى المعرفة تدريجيا نجد الصورة الفنية وقد انبثقت فى كلية وشمول من خلال نفسية الفنان . وعلى الرغم من ذلك فان العلم والفن يقدم كل منهما إشباعا متشابها للإنسان هو" فاعلية الخيال وكشف الوحدة". والاتساق والتناسب في الطبيعة "ـ كما تذكر ذلك باحثة في علم الجمال(١٤) ـ فالإنسان يخترع دائما أفكاراً للتعبير عما يكمن وراء مظاهر الطبيعة وللربط بينهما .. عن طريق الخيال عندما يعمل جماليا أو علميا ، فالخيال هو القادر على تكوين الصور فى رءوسنا تلك الصور التى تحمل "الحقائق" الكاشفة من حولنا .

وهذا يوجه انتباهنا إلى "الخاصية" التى تميز بها كل من العلم والفن ، وهى أنهما نشاطان ينبثقان من أصل واحد هو " الخيال" وهذه الملكة الفريدة "الخيال" التى يبدأان معاً بها ، تجعل الذهن الإنساني يتعامل مع صور لأشياء ليست ماثلة للحواس(١٥)، بما أنه لا الفن ولا العلم يقبل أى منهما العالم كما هو مُعطى لنا ، فكلاهما يمارس على" عالم الواقع " نشاطا هادفا إلى الحصول على حقيقة وقيمة جديدتين ، وسواء عمل الخيال علي نحو علمي أو على نحو جمالي ، فهو حالة فاعلة وهامة فى العمليتين ، ووفقا لهذه الرؤية فان العلم ينزع الأشياء بعيداً ثم يؤلف بينها . وكذلك يفعل الفن فهو يسحق الكتلة الواقعية الخرساء فتصبح لا واقعاً، ثم يعيدها واقعا جديدا مهجناً بالقيمة الجمالية والوحدة العضوية التى ينفرد بها العمل الفني.

وبذلك فكل من العلم والفن يتخيل إمكانات جديدة فى العالم ، وهذا التخيل الذي يعقبه الاكتشاف هو وليد" الدهشة" التي هي قاسم مشترك فيما بين العلم والفن ،

حيث ينجذب كل منهما بطريقته الخاصة بالأنموذج الأولي للحاسة Primordial sense التى هي جزء من شاعرية الأشياء The Poetry of things ليصل إلى ما تحويه الأشياء من وحدة واتساق وإمكانات فشعر الحقيقة Poetry of fact لا يمكن لامرىء أن يهرب منه ، مادام يمتلك القلب الذي يشعر به ، والعيون التى تراه ، والعقل الذي يفهمه (١٦).

ومما يؤكد أهمية الخيال فى الفن واتساع مساحته فى هذا النشاط الإنساني الإبداعي قول وليم بليك:" إن عالم الخيال هو عالم الأبدية" كما يذهب إلى أبعد من هذا في الأهتمام بالخيال فسماه بالرؤية المقدسة واعتبره القوة الوحيدة التى تخلق الشاعر (Bib Liographical Introduction to William Blake Poetical works)، ولم يقف تحديد الرومانطيقيين للخيال عند هذا الحد ، بل لقد صار عندهم وسيلة لإدراك الحقائق،فإذا كان النقاد الكلاسيكيون قد آمنوا بالعقل وجعلوه وسيلتهم في الوصول إلى الحقيقة ، فقد أحل الرومانطيقيون الخيال محل العقل واحتكموا إليه وجعلوه المنفذ الوحيد للحقيقة.

من أجل هذا جاءت كلمة "الخيال المنتج" وهي التسمية التي أطلقها" فشتة " في فلسفته المثالية على الخيال ،كما ذهب "شيلنج" فى فلسفته إلى أن الخيال هو الوسيلة الأولى فى إدراك أية حقيقة ، وأن الفن بعامة هو المعبد الذي تحوم حوله بقية فروع المعرفة (١٧).

ويقول "شيلي" فى مقاله المشهور "دفاع عن الشعر " بأن الشعر بمعناه العام يمكن تعريفه بأنه تعبير عن الخيال ، ويقول مقارنا بين الخيال والعقل : إن العقل يحترم الفروق بين الأشياء بينما يحترم الخيال مواضع الشبه فيها.إن العقل بالنسبة للخيال بمثابة الآلة بالنسبة للصانع والجسد بالنسبة للروح(١٨) ويذهب " كيتس " إلى أن الخيال قوة قادرة على الكشف والارتياد عن طريق الخلق والحس والجمال كما أنها قادرة على بلوغ الحقيقة القصوى.

وإذا كان الخيال قد لقى اهتماما خاصا عند شعراء الرومانطيقية بصفة عامة ، فقد حظي الخيال عند" كولردج" باهتمام بالغ ، فقد أفرد هذا الناقد البارع للخيال فصولا في

كتابه "سيرة أدبية" جعلت من فكرة الخيال جزءا من فلسفة عامة ،وأساسا لنظرية في النقد الأدبي كان لها آثارها الخطيرة فى نقد كثير من المفاهيم السابقة ، وفي وضع أسس لمذهب جديد فى النقد(١٩).

ويقينا فإن الفن قد سبق العلم والفلسفة في حياة الإنسان ، فالإنسان البدائي فنان قبل أن يكون فيلسوفا على ما يذكر الدكتور حسن حنفي (٢٠) فالفن لغة وتعبيرا أكثر بدائية من الفلسفة التى تحتاج إلى تنظير وتعقيل وترتيب ومنطق وحجة وبرهان .

وقد تساءل الفلاسفة قديما عن معنى الفن والجمال ،ولا يوجد فيلسوف إلا ويتوج مذهبه بنظرية في الفن أو يطبقه في الجمال وقد قام الفلاسفة أنفسهم بوضع نظريات علم الجمال، كما أصبح علم الجمال أحد فروع الفلسفة ، خصص له أفلاطون محاورة (فيدروس) وجعل أرسطو كتاب الشعر أحد كتب المنطق ،وكتب أغسطين كتابا فى " الموسيقى " .

وفى مرحلة المذاهب الفلسفية فى العصور الحديثة، خصص له كانط أحد كتبه النقدية الثلاثة "نقد ملكة الحكم" وأيضا "ملاحظات حول الجميل والجليل" وتبعه في ذلك "شيلر" فى " التربية الجمالية للإنسان"كما طبق "هيجل" مذهبه فى "دروس فن الجمال" وتبعه "شوبنهور"حيث جعل الفلسفة تفكيرا علي الفن والحياة ولا يخلو فيلسوف معاصر إلا ويتطرق إلى الفن، فقد كتب "ماركس" و"أنجلز" فى " الفن والأدب" وجعل" كيركجارد" "الجمال" أولى مراحل الحياة .

كما ارتبط الجمال بالحياة وبدفعاتها الحيوية عند جويو وبرجسون ونيتشه ، وبالتأمل الروحي عند تولستوي وتحول إلى فلسفة خالصة عند سوزان لانجر وكلنجود وسوريو وسارتر وهيدجر ، فالصورة الفنية وعمل الخيال هما الوظيفتان الأساسيتان للفلسفة(٢١)

ورغم ذلك فهناك اختلافات بيّنة بين كل من الفلسفة والفن ، فالفن غرضه الجمال ، والفلسفة غايتها الحق والفنان بطبيعة عمله وموضوع رسالته

غير الفيلسوف، بل هو نـقـيضـه إلى حد كبيـر والفلسفة قائمة على أصالـة المنطـق وسـداد الـفـكـر ونـفـاذ الـبصيرة ،والفن أساسه غزارة الـشعور وقـوة المخيلـة ، والفلسفة قد تمد أفـق الفنان وتوسع مـدى معـرفته ، ولكنـها تغـريه بالتحـليل والتعليل، وهـو يبحث عما يهز مشاعره ويثير خياله ويدفـعه إلى الخلق والإبداع.

وبحث العلاقة بين الفن والفلسفة يعنى الفيلسوف أكثر مما يعني الفنان ، لأنه داخل دائرة اختصاصه ، فإن كل نظام فلسفي مـطـالـب بتفسير كل الحقيقة وأن يتسع لكل مظهـر من مظاهر النشاط العقلـي ولعل هذا هو السبب فى أن كثيراً من الفلاسـفة قـد أفـسحـوا للفـن مكاناً فى فلسفتهم وخصوه بعناية ملحوظة فى بحوثهم.

وقد جعل ممثلو نهضة الفكر الألماني فى أوائل القـرن الـتاسـع عشر كـل مـن يطرق هذه البحوث مدينا لهـم وضيفـاً على مـوائدهـم الحافلة(٢٢) ولاسيما كانط وهيجل و شبنهور، واشتهر فى الـعـصـر الحديث مذهب كروتشه أبعد فلاسـفة إيطاليـا المعاصـرة شهرة.

والفيلسوف يثير السؤال ويصف المشكل ، ويروقه أن يـتعـاون مـع الفنـان فـي استجلاء غوامض الفن والاهتداء إلى أسراره ، ومـن الاعتبارات التـي تجـنح بالفيلـسوف علـى الوقوف عـلى تاريخ الـفـن أنه في كـل عصر من العـصور يعكـس التـصورات السـائـدة للـحـيـاة الدنيا فى الإنتاجات الفنية ، فالفن إذن من بعض الوجوه تعبير جميل عن فلسفة العصر.

ولقد كان أحد الفلاسـفـة الألـمان يـرى أن الاستمتاع بالفـن رياضة نفسية عامة ، وأنـه أقـوى وسائـل التهـذيب ومـن أحسن الذرائع إلـى التوجه العلمـي والـسمو الأخلاقي (٢٣).

والفن ـ لأنه عمل متحرر من الظاهـر والمـرئي ومـن الجـزئي والحرفي ـ يشد من اللحظة ما ترهف به من مستقبل فينبيء ويتنبأ وعـناصـر الأصـالة والذاتيـة والغنائية شروط لازمة فى كـل عـمل فني ، لأن هذا العـمـل ـ الخاص ـ نتـاج إنـسـان

لـــه أشـــواقـــه ورؤاه ومـــواقـــفـــه وأحلامه،كل هذا يساعد في بيان (خصوصية) الـــفـــــــن بـــيـــن الـــظـــواهـــر الثقافـــية والنشاطات الإنسانية (٢٤).

وقد لاحظ " نورث هويتهد" ذلك فقال:" إن كل ماله دلالة هو مـــا ينتج عن تجربة هي الأعمق والأصدق وهي التى ينتج عنها الفن ، فأما ما ينتج عن مجرد استنتاج واع فإنه يكون تنبؤا (٢٥).

ومن هنا لا يكون غريبا أن نجد "أمات.جرين T.M. Greene حين يدافع عن الحقيقة الفنية التي يقدمها العمل الفني فيقول :" إن الـــفـــنـــان في محاولته فهم الواقع بطريقته الخاصة ، يشبه العـــالـــم والفـــيلسوف والأخلاقي واللاهوتي ، أما من يتجاهل هذه السمة الأساســـية في الفن فإنه يغفل طابعه التاريخي، ويسلبه قدراً كبيرا من دلالـــتـه الإنســـانـــية(٢٦).

الفصل الثالث

المعاينة أو الحدس والتعبير الفني الإسلامي

بصرف النظر عن النظريات الفلسـفية الخاصة بالتعبير الفني، هنـاك حقيقـة لا خلاف عليها وهى أن الإنسان يجني من عملية التعبير الفني ذاتها لذاتها رضاء نفسيا وغـبطة روحية. وهذا الرضا وتلك الغبطة التى يجنيها مـن التعـبير والتذوق الفني هما من أرقى أنواع البهجة التى ينعم بها الإنسان الفنان.

إذ يتمـيز التعـبير الفني عـن أنواع التعبير الأخرى بأنه لا يرتبط بتحقيـق غاية عملية أو غرض آخر غير تحقيق هذا الرضا الفني، وقد يكون العلم أيضا تعبيرا حـرا لا يهدف إلى تحقيق غـرض عملي غير الكشف عن الحقيقة.

فالمعـرفة العلمية غاية فى ذاتها ومجرد ممارستها يبعـث فـى الـنفس الـسرور والبهـجة، لأن العـلم قـد يعرف بأنه تعبير باللغة والرموز والأشكال عن الحقائق التي تقع فى خبرة الإنسان. وقد يستهـدف العلم غايات عملية ، ولكنه فى أغلب الأحيان معرفة لذاتها كما قال أرسطو . ولكن خلو هذا التعبير من استخدام الوسائل الحسية التي تضفي عليه صفة الجمال لا يجعله فنا. فلوسائل التعبير وطرقه قيمتها فى الفـن. بل يرى الـبعض فـى وسائل التعبير وحدها العنصر الرئيس الذي يتقوم به الفن.

وقد تعبر الفنون الأدبية والتشكـيلية عـن مـوضوع معين، ولكن الموضوع يكاد ألا ينكشف في فـن مثل الموسيقى ، لذلك يعتمد الفن على تلك الخصائص الحـسية التى تؤثر فى الإنسان بما لها من إتقان الشكل وجمال الصورة.

إننا نقول أن عملا فنيا معينا "يحركنا" وهذا تعبير دقيق، فالعملية التي تحـدث داخـل المتفرج عملية وجدانية، فهي تحدث مصحوبة بكل الانعكاسات التلقائية التي قد يربطها العـالم النفساني بعاطفة ما. ولكن ربمـا كانت الحقـيقـة هي ما قـالها "اسـبينوزا" وكـان أول من أبرزها (١) وهي أن العاطفة تصبح عاطفة حالما تكون فكرة واضحة ومتميزة عنها .

ويعـــد "إرنست فيشـــر" الفـــن أولا شكلا مـــن أشكال العمل، وهو ما يستدعي وجود معرفة سابقة وما يعني إبراز مضمون الفـــن علي أنه عملية خلق إبداعي لا عمليـة محاكاة للطبيعة ، وما يجعل مهـمة الفنان مهمة إنسان يبحث ، لا مربيا يعلم، فالعمـل الفنـي ليس مجرد نسخة من الحقيقة الموضوعية ، ولا مجـــرد إسقاط للذات الداخلية، بل هـــو تعبير عن علاقة عميقة بين الإنسان والعالم، عن علاقة إيجابية لا يفقد فيها الفنان ذاته.

والفـن إذن ـ فى أحد جوانبه ـ بنـــاء وإعـــادة بناء للواقـع الاجتمـاعي علـى مستوي إنساني، وكـل عـــمل فني هـــو" نموذج " لهذه العلاقة وتـصوير للواقـــع يـــعـــبر عـــن أسس العلاقات الإيجابية بين الإنسان والعالم في لحظة من لحظات الزمان. وهو أيضا إحســاس عـمــيق بالوجـــود وما وراءه من مفـاهيم وقـيم مطلقـة، ولذلك فالفن عامة ، والفـــن الإسـلامي خاصة هو نوع عميق من الحدس الشامل، ويبـدو التصــــوير العـــربي ، كما سنرى فيما بعد، إلى حـد بعـيد عملا حدسيا صـرفا يشترك فى تصوره، العقل ممتزجا بالعاطفة، دون أن يتاح لواحـد منهما أن يستقـــل فى انفـعـالـه، لتكـوين عمل واقعي صرف يقوم على المحاكاة والمنطق والقاعـــدة، كما هـــو الأمر فـى الغرب، أو لتكوين عمل صوفي صرف يقوم على معاكسة الواقع واللجوء إلى الوهم والهـذيان وحلم اليقظة، كما هو معروف فى الفن الحديث السريالي.

فالفن العربي ليس فنا واقعيا بهذا المعني الحسي المباشر ، وليس فنـا "فـــــوق الواقـــع" **Mtaphysique** وليس هـــو" فـــن ما بعـد الواقع" **Surrealiste** بل هو فن حدسي يلتقي في منطـقه مـع منطـــق الفـــن المبدع بحسب تفسير "برجـسون"(٢) وكروتشه"(٣) اللذان تحدثا عــن الحدس **Instuittion** كآلية أساسية لبناء العمل الفني.

ونحن نعتقـــد مع باحـــث معاصر(٤) أن المثال الذي يمكـن أن يقـــيم عليـه أصحاب فكرة الحدس فهمهم للجمال هو الفن العربي الإسلامي. وثمة فرق واضح يجـــب أن ننتبه إليه بين كـل مـــن الحدس الجمالي والحدس الفلسفي، فالحـــدس الفلســـفي قـــد يكون صوابا أو خطأ وقد ينصب عـلى الوجود أو العدم، أو الضرورة أو الاحتمال، أما الحدس الجمالي فمـوضوعه القـــيمة الجـمالية التى تتحدد عناصرها فـــى ثـالوث متـرابط يرجع إلى الفنان والمـــوضـــوع والمشاهـــد المتذوق.

ويتحدد إدراكنا للقيمة الجمالية بقدر تربيتنا الفنية وبقدر استبعادنا للعوامل الشخصية غير الجمالية المتعلقة بموضوع الحدس الجمالي. والحدس الفني يجعل من الإنسان ركيزة أساسية في العمل الفني، فبالإنسان ينكشف الوجود حدسيا من خلال تلك الأعمال الفنية التي يبرع في صياغتها ذلك الإنسان، وعن طريق الحدس يتم الكشف عن أعماق الوجود .وإذا كان التوحيد هو أخص ما يميز الدين الإسلامي، فإن مبدأ الوحدانية يتلاقى مع مبدأ الكونية في الفكر العربي الإسلامي، أي أن الإنسان ليس أكثر من جزء مغفل في رحاب الكون اللانهائي، وهو مع ذلك يحمل في أعماقه معاني المطلق، وكما يقول محي الدين بن عربي :

وتحسب أنك جرم صغير ... وفيك انطوى العالم الأكبر.

ولهذا فإن الفن الإسلامي يقوم على معنى الحدس، إذ عن طريقه يمكن إدراك الجوهر الخالد. والحدس يختلف عن الإحساس، فالأول يجتاز الحدود العرضية والعادية لكي يستقر دون أية مقدمات ذهنية في عالم المطلق عالم الله. أما الثاني فإنه الصور الواقعية المحددة التي نتجت عن آلية رياضية (٤).. وهكذا فإن الفنان العربي لم يقم وزنا للمحسوسات طالما أنها ستبقى في الأثر الفني ضمن حدودها المادية. بل اهتم بالجوهر ، واندفع وراء المطلق وراء الله. لكي تنتقل معرفته بالقدر الأكبر من الدلالة الوجدانية"يا أيها الإنسان إنك كادح إلى ربك كدحا فملاقيه"(٥) .

وكذلك فإن الفنان العربي لم يكن مصورا بالمعنى الذي عرفه الغرب – وسوف نشرح هذه النقطة بالتفصيل في فقرات تالية– فلقد حفل الفن الغربي كما هو معروف بمعالم الإنسان، بالشكل العرضي، بالجسد. فمنذ عهد الإغريق كان" زفس" المثل الأعلى للقوة وأبوللون المثل الأعلى للإبداع ، وفينوس ربة الجمال وأثينا ربة الحكمة صورا للكمال الجسدية، مما يدل على أن الجوهر والحق تمثل في الشكل العرضي ، وفي الجسم البشري عند الغرب، بينما نرى الإنسان المادي والروحي عند العرب والمسلمين مندمجا في روح العالم لكي يصبح جزءا من مصدر الإمكانات التي بوسعها أن تكون أي شئ من الأشياء المألوفة والعرضية.

ولهذا فإن الفن عند الغرب لم يكن فى الواقع إلا معرفة حسية، أما الفن الإسلامي فلقد كان قائما على المعرفة الحدسية. ولقد تخلص الفنان الغربي في العصور الحديثة من الحدود الضيقة التى التزم بها خلال تاريخه الفني الطويل فحاول عن طريق المدارس الجديدة وخاصة التجريدية، التعبير عن المطلق وإهمال كل ما هو عرضي. ولقد رافق ذلك تفسير فلسفي للفن قام به برجسون الفرنسي Pergson وكروتشه Croc الإيطالي ، اعتبرا فيه الفن معرفة حدسية، ولقد قارن بريون Brion الظاهرة الجديدة للفن الغربي مع الفن العربي وأثبت أن هذا الانعطاف تم بتأثير الفن العربي(٦).

والاتجاه الذي يجعل من الفن رؤية حدسية أو روحية، هو اتجاه مثالي، حيث يرى المثاليون أن الفن رؤية حدسية يدرك بها الفنان حقائق الأشياء، ويمثل هذا الاتجاه فى العصر الحديث "كروتشه" الذي تابعه كل من كلنجود وصموئيل إلكسندر. ولقد عرف كروتشه الفن، بأنه "حدس" للدلالة على أن الفن إحساس عميق، وأنه مستقل عن أية دلالة نفعية أو منطقية أو أخلاقية، وعلى الرغم من أنه قد يتضمن كل هذه المضامين، ولكن الطابع الأساسي والأثر الكلي له أنه معرفة حدسية.

ولا يعني قوله بأن الفن حدس أو أنه صورة خالصة، أن الفن شطحات خيالية بغير ضابط أو هذيان أو حلم فقد أظهر عمق قدرته على فهم العمل الفني فهما دقيقا، فحين جعل الحدس عاملا أساسيا فى إيجاد الصورة أشار فى الوقت ذاته إلى صورة الوحدة والانسجام والتكامل.

وهذا الفهم لحقيقة الفن قريب جدا من ذلك الذي يمكن أن نستلهمه من روح الفن الإسلامي القائم أيضا على الحدس، ولكن علينا أن ندرك آلية النشاط الفني، التي تختلف عن آلية أي نشاط آخر، كالعلم والرياضة والعبادة، فهذه النشاطات تمارس عن طريق العقل المجرد أو الجسم المجرد أو الروح أما الفن فإنه يمارس عن طريق العقل والجسم والروح معا، أي عن طريق الإدراك والشعور وهو ما يسمي بالحدس Intuition. على أن الوحدة الجمالية لا تعنى اختلاط الوظائف، فثمة وظيفة لكل فن من الفنون ، لا يمكن تجاوزها ويجب احترامها. فإذا كان من الممكن أن نحقق

أعلي مستوي وظيفي جمالي عن طريق الجمالية الموحدة المتمثلة بالفنون المركبة كالسينما ، فإننا لا نستطيع أن نصل إلى أعلى مستوي وظيفي سكني أو فكري أو شعري عن طريق الجمالية الموحدة فى التصوير والعمارة والأيديولوجية والفلسفة.

فالأشياء التي ندركها نحسها بالشعور فى المجردات التي قد لا تشغل حيزا مكانيا ولكنها تمتد زمانيا. وهكذا فإن الحدس أو الإدراك الحدسي هو آلية الإبداع الفني الذي يقوم علي نشاط يندمج فيه عالم المكان بعالم الزمان. كذلك هي آلية التذوق الفني ، فنحن عندما نقف أمام عمل فني فإننا نندهش لشكله المؤلف من الخطوط والألوان والحجم ، أي العمارة العضوية، ونندهش لمضمونه المؤلف من اللغة غير المقروءة ، ومن اللحن غير المسموع ، أي الموسيقى العضوية.

ومن هنا فهذه الثنائية التى يقوم عليها الجمال الفني وهي المكانية الزمانية ليست مطلقة بل هي نسبية فليس من عمارة مطلقة ، وكذلك ليس من موسيقي مطلقة، ذلك أن العمارة وهي التلاؤم الجمالي المتزايد مع البيئة ترتبط عضويا بالمناخ والطبيعة أي البيئة، وهكذا نشأت عمارة متنوعة باختلاف البيئة الجغرافية ، ولذلك فالعمارة إفراز عضوي للبيئة ، والعامل الزماني متحول بطبيعته مما يجعل العمل الفني متغير مع الزمن أيضا، وتطور العمارة عبر التاريخ هو أشبه بتطور اللحن فى الموسيقي Development ، ومن جهة أخري يتجلي التطور الزماني في الإنسان (صانع الفن) بصورة أكثر استمرارا، فالإنسان كائن زماني متغير ، ومحاولة تجميل علاقة الإنسان المتغير عن طريق النشاط الفني يأخذ أشكالا متغيرة . ومن هنا نشأت مدارس الموسيقى والشعر والفنون والآدب، كما نشأت مدارس العمارة والتصوير والنحت والأزياء.

وهكذا فإننا نري نسبية مركبة فى أي عمل فني تتداخل فيه العمارة والموسيقي ، ولكن هذه النسبية لا تتعارض مع الوحدة التى نشأت عنها هذه الفنون. ذلك أن آلية النشاط التي تحددت (بالحدس) تبقى منتمية إلي بيئة ومجتمع محددين ، إذا كانت صادقة غير منحرفة، ولكنها عندما تنفصل عنهما أو عن أحدهما، فإن العمل الفني يخرج عن طبيعته ويصبح تقليدا وافتعالا، بينما كان عليه أن يكون إبداعا وانفعالا صادقا(٧).

والفن لا يستجلي المنفعة المادية أو يستهدفها، بل هو يزيد الموضوع بيانا ووضـوحا، ويساعد على إدراك الجوهر والمثال والكمال، وليست هـذه وظـائف ماديـة ، ولكـنها وظائف مثالية تتضمـن معنى التصعيد والتطهير.

فإذا أردنا التوقف قليلا عند نظرية جمالية تكشف عن الحدس الفني الإسلامي وتنطـبق أكثر ما تنطبق على جل الفنون الإسلامية برع فى إخراجها إلي الوجود في وقت مبكـر ، فلـن نجد أفضل من تلك النظرية التى يتوصل إليها أبـو حيان التوحـيدي ، فـيلسـوف الأدباء وأديب الفلاسفة كما قال عنه ياقوت فى معجمه. ولقد قامت أفكار التوحيدي الجـمالية على مفهوم الحدس الذي ظهر متأخرا فى الغرب كما ذكرنا ، خصوصا عند كروتشه.

يقول التوحيدي (٨) إن "إقـامة الصناعـات وإبراز الصور فيها يتم بمماثلة ما فى الطبيعة بقوة النفس". صـحيـح أنه يجعل الطبيعـة فـوق الـصناعة والفـن، ويـضع شـروطا للصناعة، وهـو مماثلة الطبيعة ، ولكنه يربـط هـذه المماثلـة بقـوة النفس ، فهـو بهذا يرفض محاكاة الطبيعة بمعزل عن تدخل الذات، ولا يتفـق مـع المبـدأ الأرسطى الـذي شرحه على لسان أستاذه "يحي بن عدي" الذي ترجم كتب أرسطو، وكان قدامة بن جعفر (ت ٣١٨) قد أكد هـذا المبدأ في كتـابه (نـقـد الشعر).

ويبدو أن أبا حيان استوعب جيدا مسألة المحاكاة، وسار قدما فـي مجـال الحـدس الفني، وهـو يستقرئ المواقف والأفكار التى كانت سائدة في عصره، كأفكار السجـستاني والسيرافي، التى عرضها في كتبه موافقا أو معارضا لها ، وهـو، إذ يتحدث عن أثر الطبيعة فى الصناعة، فإنما يشير إلى أنه يتم بدءا من الشرط الذي وضعه عند إقرار مماثلـة الطبيعـة بقوة النفس التي توصـل الصورة إلى كـمالها" بما استوعـبته من صناعة حادثة تأخـذ وتعطي فتستكمل بما تأخذ ، وتغني وتكمل بما تعطي"(٩).

وهنا نذكـر رأي" كروتشه " ــ كما يشير إلي ذلك الباحث عفيف البهنـسي (١٠) ــ فى علاقة الفنان بالطبيعة " فالطبيعة عنده خرساء والفنان هو الذي ينطقها. وليس الفن فـى نقل ومحاكاة الطبيعة كما هي" .

بل لقد بين التوحيدي على لسان" مسكويه" أن ثمة حوارا مستمرا، وليس محاكاة، بين الطبيعة (الموضوع) والنفس(الذات)، فالطبيعة تتلقى أفعال النفس وآثارها. ولذلك فإنها عندما تشكل صور الهيولي ، أي المادة الخامة للأشياء فإنها تجعل هذه الصور وفق رغبة النفس وحسب استعدادها لقبول هذه الصور.

ولكن الطبيعة غير قادرة على تمثيل هذه الصور بسهولة. وهذا العجز قد يكون محدودا أو كاملا. ولكن إذا استطاعت الطبيعة أن تمثل هذه الصور المطلقة، فإن الأثر الفني يصبح موضع استحسان ويتحقق فيه الجمال والبلاغة إذا كانت مادته مواتية للتمثل والتشكل "إن المادة الموافقة للصور تقبل النقش تماما صحيحا مشاكلا لما قبلتها الطبيعة من النفس والمادة ، والمادة التى ليست بموافقة تكون على الضد"(١١).أي أن تفاعل الذات والموضوع حدسيا ، وليس على أساس محاكاة الموضوع عقليا.

وهو يلتقي بذلك مع "كروتشه" الذي يرى "أمام الطبيعة والأشياء نحن لا نملك إلا وعيا بهما ومشوشا لإحساس كامن، وهذه المرحلة الأولي هي مرحلة الإدراك،أي المعرفة العقلانية لحالات النفس إزاء أشياء محسوسة أو متخيلة. والمرحلة الثانية هي مرحلة التعبير . وعلينا أن نخلص هذا التعبير مما يختلط به من مؤثرات، لكي يصبح التعبير واسطة الإدراك لتمثل الصورة أو الكلام ليس المشكل مرموزا بل شكل ينقل استنتاجنا المدرك. وبالتعاطف التذوقي يتأكد حضور الجمال الفني، وعبقرية الفنان تجعلنا نندمج بخيالنا فى أعماله"(١٢) .

وبالإضافة إلي أن العمل الفني هو بمعنى من المعاني تحرير للشخصية، إذ تكون مشاعرنا ــ بصورة طبيعيةــ مكبوتة ومضغوطة. إننا نتأمل عملا فنيا، فنشعر بشيء من التنفيس عن المشاعر، ولكننا نشعر أيضا بنوع من الإعلاء والعظمة والتسامي.

وهنا يكمن الاختلاف الأساس بين الفن والإحساس العاطفي، فالإحساس العاطفي تنفيس عن المشاعر، ولكنه أيضا نوع من الارتياح وارتخاء الوجدان. والفن أيضا تنفيس عن المشاعر، ولكنه تنفيس منشّط مثير. فالفن علي

حد تعبير فيلسوف للفن معاصر (١٣) هو "علم اقتصاد الوجدان" إنه الوجدان متخذا شكلا جميلا.

أما مصطلح "الحدس" Intuition فهو معرفة وتعاطف وانفعال وإبداع، والإبداع حالة بسيطة غير معقدة، وهي موحدة ولكنها تنتج تعددا. والفن هو تعاطف مع الديمومة، أي مع الحياة، وإذا لم يستعمل التوحيدي هذا المصطلح فى كتبه، فقد كان يعنيه بحديثه، فنحن أمام الطبيعة لسنا مقيدين بواقعها ، إنه يقول:" إن الطبيعة تقول: أنا قوة من قوى الباري، موكلة بهذه الأجسام المسخرة حتى أتصرف فيها بغاية ما عندي من النقش والتصوير والإصلاح والإفساد اللذين لولاهما لم يكن لي أثر في شئ"(١٤).

كما يقول أيضا :"إن الكلام ينبعث فى أول مبادئه إما عن عفو البديهة وإما من كد الروية وإما أن يكون مركبا منهما"(١٥). ويوضح رأيه بقوله:"إن البديهة قدرة روحانية فى جبلة البشر ، كما أن الروية صورة بشرية في جبلة روحانية"(١٦). "والفكر هو مفتاح الصنائع البشرية " كما يقول التوحيدي، مبني علي البديهة أو الروية، أي حسب غلبة الخيال أو غلبة العقل، وكذلك العمل الذي لا يقوم علي الروية، لا يبدو صائبا، ولذا فالحدس ، معرفة عامة، وهو مشترك فى الأعمال العقلية والخيالية ، ثم هو كامل وأساس فى الفعالية الفنية، والإبداع والتذوق.

وتدخل الذات فى مماثلة الطبيعة عند التوحيدي شرط عنده لتحقيق العمل الفني(١٧). وهذا الحوار يتم عن طريق الفكر " والفكر بينهما مستميل منهما، ومؤد بعضهما إلي بعض " ولا يختلف مفهوم الفكر هنا ، عن مفهوم الحدس عند "كروتشه" الذي يقول :"إن الحدس معرفة تأتي عن طريق التصور أو الإدراك الذي تفرزه المعرفة العقلية وعن طريق الإحساس وهو نفسي ذاتي، ويتم تفاعل الإدراك مع الحس أو تفاعل التصور مع الصورة عن طريق الحدس. ولكن الحدس يبقى متميزا عن المعرفة العقلية"(١٨).

ولأن كروتشه هو أكبر الفلاسفة التصاقا بمفهوم الحدس، فإن مقارنته ـ كما يؤكـد على ذلــك الباحـــث عـــفـيــف البهنسي(١٩) ـ بأبي حيان التوحيدي من خلال الحدس ستوضح فلسفة أبي حيان الجمالية . ويلتقي المفكران فى النقاط التالية :

١ـ في المثالية التي لا تخـضع لقانون ولا تعـتمد عــلي المنفعة ولكنها تؤمن بالنفس.

٢ ـ في النشاط الحدسي الجمالي والنشاط العقلي المنطقي وهما صورتا المُعرف.

٣ ـ في الحدس وهو الشكل الأرقى المستقل للمعرفة بصورتيها العقلية والفنية ، بل هو صـفة مشتركة لكل معرفة إنسانية.

٤ ـ فى المنطـق التابع للحـــدس. أما الحـــدس فـــلا يحـتاج المنطق، فالمعرفـة العقلية تتصف بصفة فنية حدسية، أما الفن فلا يتصف بصفة منطقية بالضرورة.

٥ ـ فى أن الفن حدس ، الحدس تعبير ، والتعبير لغة ، واللغة إبداع.

٦ ـ فى أنه لا نثر دون شعر، لأنه لا وجود لمعرفة منطقية دون حدس.

٧ـ فى أن الحدس ليس إدراكا فـــقـــط، بل إدراك وتعـــبير، والتعـــبير يـصوغ الإحساس أو الانفعال أوالإدراك.

٨ ـ فى أن الحدس يتجلى فى وحدة الشكل والمضمون، وحدة الصورة والتعبير، وحدة الـذات والموضوع.

٩ـ فى أن المعـــرفة العـقلية انتقال من المحسوس إلى التصور ، وأن المعرفة الحدسـية انتقال من الطبيعة إلى الصورة.

١٠- الفن للفرح والتطهير والمعرفة.

١١ـ الجمال تناسب بين التعبير والوظيفة ، بين الشكل والمضمون، بين الذات والموضوع.

ولكي نعرف فلسفة التوحيدي الجمالية والفنية لابد من مقارنة آرائه بآراء من سـبقه من المفكرين العرب، من أمثال "ابن قتيبة"(٢٧٦) فى كتابه"الشعـــر والشعـــراء"، وابـن طباطبا(٣٢٢هـ) في مقدمته لكتاب "عيار الشعر"، ولا شك أن مبادئــه مـستقاة مـن الفكـر الأرسطي، القائم علي المحاكاة العقلانية.

فابن طباطبا اتباعي يدعو إلى انتهاج مسلك الأقدمين، ويجعل أعمالهم مقياسا لجـودة الإبداع، حيث يضع شروطا عقلية، أولها اتساع المعرفة وتنوعها، وثانيها إحكام العقـل وإيثار الحـــسن واجتناب القبيح ووضع الأشياء في مواضعها.

فهو يعارض مبدأ الجاحظ (٢٠) فى الاعتماد على الغريزة، ويضع شروطا عملية وقاعدية لجودة العمل ونجاحه، وبهذا لا يفرق بين الشعر والنثر. فالشعر والإبداع عنده، يخضع لجميع شروط الصنعة، والقصيدة هي " كالسبيكة المفرغة والوشي المنمنم، والعقد المنظم واللباس الرائق". وإذا كان الفن صنعة، فإن التذوق عنده هو الفهم:"وعيار الشعر أن يورد على الفهم الثاقب، فما قبله واصطفاه فهو واف، وما مجه ونفاه، فهو ناقص".

وهكذا يجعل ابن طباطبا هدف الفن ليس الجمال فقط، بل المنفعة والمتعة وحسن الأخلاق، دونما تفريق بين الجمال والأخلاق والخير. وفى أعمال الدواوين كديوان المال والشرطة والمظالم، ليست أعمالا بليغة بذاتها، ولكنها تحتاج إلى أسلوب بليغ، وقد لا تكون البلاغة شرطا هنا، ولكن لا يغفر لصاحبها أن يكون لفظه رديئا، أو خطه متعثرا " فالخط الردئ إحدي الفدامتين" .

ولذلك يؤكد التوحيدي على الجمع بين الأمرين بقوله:"ولو أنصفت لعلمت أن الصناعة جامعة الأمرين، أعني الحساب والبلاغة، والإنسان لا يأتى إلى صناعة ، فيشقها نصفين ويشرف أحد النصفين على الآخر"(٢١) .

ويمتاز الإنسان بحرية الاختيار في عمله، ويلعب العقل والعلم دورهما في هذا الاختيار ، يقول التوحيدي:"الذوق وإن كان طباعيا، فإنه مخدوم بالفكر، والفكر مفتاح الصنائع البشرية، كما أن الإلهام مستخدم للفكر، والإلهام مفتاح الأمور الإلهية"(٢٢) . وإذا كان الحيوان يشترك مع الإنسان في ممارسة العمل الغريزي الفطري، فإنه لا يستطيع أن يشاركه في ممارسة العمل العقلي ابدأ، ومراحل العمل العقلي ، الإرادة والتعبير. والإدراك العقلي للأشياء يحدد قيمتها الأخلاقية والاجتماعية، وهي ميزة إنسانية لا يقدر عليها إلا الإنسان، وعندما يتساءل التوحيدي : " ما سبب تصاغي البهائم والطير إلى اللحن والجرم الندي، وما الواصل فيه إلى الإنسان العاقل المحصل حتى يأتى علي نفسه"(٢٣).

فهو يبحث عن مقدرة الحيوان على الإدراك، هنا نتذكر قول كروتشه :" إذا كان الحيوان غير قادر على التعبير، فهو غير قادر على الإدراك أصلا، ولكن الحيوان لا يستطيع أن يتصف بالعقلانية الإنسانية"(٢٤). ويروي كروتشه أن العمل العقلي يفرز تصورات، أما العمل الفني فإنه يفرز صورا. فالعمل العقلي عمل معرفي منطقي يقوم علي معرفة كلية، تفرز تصورات، والعمل العلمي الصرف يستعصي على الإنسان غير العالم، وهو لا يعني الإنسان المبدع بالتفضيل.

ويقوم العمل الفني (الصناعة) عند التوحيدي على "مماثلة الطبيعة بقوة النفس"، ومع ذلك ، يخرج العمل عن صفته الحدسية إذا ما تعرض للتكلف، أو الرمز أو النفعية، أما التكلف فإن مادته هي الصنعة وسرعان ما ينزلق إلى الوهم(٢٥).

ويشترك أبو حيان مع أستاذه الجاحظ فى ضرورة تجنب التكلف. فهو يورد حديثه عن ثمامة، يتساءل فيه : "ما البيان ؟ فيجيب جعفر بن يحي : أن يكون الاسم يحيط بمعناك ، ويجلي عن مغزاك ، وتخرجه عن الشركة، ولا تستعين عليه بالفكرة ، والذي لابد منه أن يكون سليما من التكلف بعيدا عن الصنعة بريئا من التعقيد غنيا عن التأويل"(٢٦).

أما المحاكاة : فهي نقل المادة الطبيعية، أو أي أثر مادي سابق نقلا حرفيا، بحسب منطق تصوري، ويقوم على الدُربة والعادة، فعزف قطعة موسيقية بمهارة محاكاة تحتاج إلى دربة وتعلم ولذا فنقل لوحة الجوكندة لا يرفع الناقل إلى مرتبة الإبداع مهما كان نقله دقيقا، ذلك أن موقف الفنان من الطبيعة موقف حدسي، فهو يتمثل الطبيعة عن طريق الحدس ولا يحاكيها نقلا آليا ، ويجب أن نفرق بين الرمز الذي يرفضه التوحيدي والرمز الذي يرتضيه، فالرموز العقلية في الرياضيات والعلوم ليس محلها الفن، ولكن ثمة رمزا حدسيا يصبح آية فنية، لأن الرمز مرادف للحدس.

كما أن كلمة"الفن" المتداولة اليوم تحمل معنى الصناعة نفسه في كتب المؤلفين العرب والمسلمين ، ومع ذلك لم تكن الصناعة عند المسلمين نوعين، رفيعة Fine وصغرى Minor

بل إن جميع الصنائع هي آثار فنية، فلم يك ثمة تمييز فى قيمتها على أساس المنفعة، لأنها كانت نافعة وممتعة بطرافتها ودقتها وجمالها، على العكس مما يبدو فى آثار الفن التشكيلي الغربي(اللوحات والتماثيل) التى لا يقصد من ورائها الاستعمال النفعي، بل التمتع فقط، وينحرف العمل الفني عن الفن إذا اقتصر الهدف منه على المنفعة ، ولكن الفن الإسلامي ـ وكما أدرك ذلك بحق الباحث عفيف البهنسي ـ تبدو السجادة والمنمنمة والفسقية والإناء، مجرد أشياء استعمالية يتحكم في صنعها الغرض النفعي والاستعمال، ولكن أكثرها آيات يتحكم فى تنميقها ورقشها أو نقشها وتلوينها حس جمالي، أي أن الأثر الإسلامي كان فنا ومتاعا فى وقت واحد.

ونحن نرى من جانبنا أن انفصال الجمالي عن النفعي لم يتم إلا في العصر الحديث عندما بدأت الآلية تغزو الإنتاج الإنساني ، والآلية الميكانيكية والسرعة هي مفاهيم وليدة العصر الحديث. وعامة فمدار ذلك على الحدس، وهو الشرط اللازم للتفريق بين العمل العقلي والعمل الفني الذي يقوم على العقل والمنطق والإدراك، كما يقوم على الحس الجمالي والذوق. ولقد استعمل الفلاسفة المحدثون من أمثال كروتشه اصطلاح "الحدس" للتمييز بين العمل العقلي والعمل الفني يقول كروتشه:" إن الفن حدس ولكن الحدس ليس بالفن فى كل الأحيان"(٢٧) .

وكان التوحيدي قد اعتمد الحدس لتفسير آلية الإبداع الفني قبل الفلاسفة المعاصرين بألف عام تقريبا، عندما رأى أن العقل ينبوع العلم، والطبيعة ينبوع الصناعات والفكر بينهما مستمل مهماز، ومؤد بعضها إلى بعض بالفيض الإمكاني، والتوزيع الإنساني"(٢٨).

ويبقى تمايز أبو حيان التوحيدي فى حدسه عن كروتشه، من حيث إن الحدس التوحيدي والذي يمثل أساس الفنون العقلي والوجداني معا، هو حدس باحث عن القيمة المطلقة فى الصورة الفنية أيا كان نوع الفن الذي يمارسه ذلك الإنسان.

فلقد وجدنا التوحيدي يتساءل في مؤلفاته عن ماهية الصورة والتي تشكل جوهر الفن الإسلامي فيقول:" هي التى بها يخرج الجوهر إلى الصورة عند اعتقاب الصورة إياه" وهو

يبحث عن الصورة في الماهية، وهذا البحث الحدسي موضوعه المطلق المثبت فى ماهية الصورة . والمطلق عند التوحيدي ، خاصة وفناني المسلمين عامة هو الله تعالي . يقول التوحيدي:" وأنا أعوذ بالله من صناعة لا تحقق التوحيد، ولا تدل علي الواحد، ولا تدعو إلى عبادته والاعتراف بوحدانيته والقيام بحقوقه ، والمصير إلى كنفه، والصبر على قضائه والتسليم لأمره"(٢٩).

والصورة الإلهية "هي التي تجلت بالوحدة وثبتت بالدوام ودامت بالوجود"(٣٠) وجميع الصفات المثلى هي وسيلة لمعرفته ، وليست حقائق مجسدة فيه. ولكن كيف يتم للإنسان رسم الصورة الإلهية ، والإسلام هو دين التوحيد الخالص، والفنون الإسلامية عامة ، وكما سنعرف فى الفصول التالية تنزهت عن الوقوع فى التشبيه والتجسيد، ولذلك استعانت بأساليب وطرائق تجنبها ذلك ؟

يقول التوحيدي :" فلما جل عن هذه الصفات، بالتحقيق في الاختيار، وصف بها بالاستعارة علي الاضطرار، لأنه لابد لنا من أن نذكره ونصفه ونعبده ونقصده ونرجوه ونخافه ونعرفه"(٣١) فالله يبقى هو المطلق الكامل"إن الكل باد منه، وقائم به موجود له وصائر إليه"(٣٢)

ثم يكشف التوحيدي عن حقيقة التنزيه بقوله:"يضيق عنه الاسم المشار إليه، والرسم مدلولا به عليه"(٣٣) أي ليس من الممكن تصوير الوجه الإلهي. ومن هنا يقول التوحيدي مخاطبا الإنسان :"إذا سما بك العز إلى علياء التوحيد، فتقدس قبل ذلك عن كل ما له رسم فى الكون، وأثر فى الحس، وبيان فى العيان"(٣٤).

وهكذا يتجلى الحدس كاملا فى الصورة الإلهية ، وبصورة عامة، وكما يشير د.عفيف البهنسي (٣٥) كان الإنسان فى الفكر العربي قيمة نسبية ، والله وحده هو القيمة المطلقة، ولكن الإنسان ينزع بطموحه إلى أن يبحث عن سر هذه القيمة المطلقة المتمثلة في الكمال المطلق والجلال المطلق والجمال المطلق ، كما يسعى إلى التمثل بها، وبهذا يتجه الإنسان دائما نحو الله، نحو المطلق، فهو ملاذه فى ضعفه وعجزه، وهو مثاله فى قوته وسعيه.

وهكذا فإن الإبداع هـــــو محاولة مستمرة للبحث عن الجمال المطلق، وتبقـــي أداة المبدع إنسانية وليست إلهية أو سحرية أو نبوية، بمعني أن حدسه فقط هو الذي ينقلـــه مـــن الجميل المطلق إلي ما هو ممكن له ، وليس إعجازه أو وحيه أو طلاسمه.

وحدس الجمال المطلق عند التوحيدي وعنـــد الفنـــان المـــسلم غـــــــير قابـــل للتشخيص ، لأن الله غير قابل للتماثل والتصور"لم يكن له كفوا أحد" "ولـــيس كمثلـــه شـــئ" . ولذلك ينادي التوحيدي بتنزيه الصورة الإلهية عـــن كـــل شـــبه وكـــل تورية:"وأمـــا مـــن أشار إلى الذات فقط بعقله البريء الســـليم، من غير تورية باسم ولا تحلية برســـم، مخلـــصا مقدسا، فقد وفى حــــق التوحيد بقدر طاقته البشـــرية، لأنه أثبت الآنية ، ونفـــي الإثنينيـــة والكـــيـــفـــيـــة ، وعلاه عن كل فكر وروية"(٣٦).

ونجد تطبيق هذا الفهم التنزيهى في مختلف الفنون الإسلامية وعلى رأســـها الفنـــون التشكيلية ، فمما لا شك فيه أن الصـــــورة الإلهية تتبدى واضحة فى الـــرقش العـــربي أو الأرابيسك ، الهـــــندسي واللين، فـــــفي الرقش يتم إلغاء الجوانب الحـــسية والماديـــة فـــي الطبيعة؛ وذلك لإدراك الجوهر ، وفى بعض الرسم التشبيهي المحـــــور محاولة لتجاوز عـــالم الشهادة إلى عالم الغيب.

ونجد التوحيدي يفرق بين الصورة الطبيعية التي هي صـــــورة الواقع الموضـــوعي، والصورة الفنية المشبهة التي تفارق الأصل مفارقة تامة أو محدودة ، وهذا ما يسمي بتحـــوير الواقع، يقـــــول التـــوحـــــــيدي:" كل جسم له صورة، فإنه لا يقبل صورة أخرى من جـــنس صـــورته الأولي البتة ،إلا بعد مفارقته الصورة الأولي ، ومثال ذلـــك أن الجـــســـم إذا قبـــل صورة أو شكلا كالتثليث ، فــــليس يقـــبل شكـــلا آخـــــر مـــــن التربيع والتـــدوير، إلا بعد مفارقته الشكل الأول."(٣٧).

ولكن الفنان المبدع كما يقول د.البهنسي يسعى إلى مشاكلة فى التـــشبيه وفـــى ذلـــك مهارة وإرضاء للمتذوقين الذين لا يرغـــبون بمـــشابهة المثـــل والمقيـــاس دائمـــا. يقـــول التوحيدي:"لما تمـــــيزت الأشيـــــاء في الأصول تــــلاقـــت ببعــــــض التشابه فـــى

أي الفروع. ولما تبـاينت بالطبائع تآلفت بالمشاكلة في الصنائع، فصارت من حيـث افترقـت مجـتمعة، ومـن حيث اجتمعت متفرقة"(٣٨).

والتوحيدي يعتمد في الصورة الطبيعية علـى الـنفس ، أي علـى الـذات، دون أن يغـفـل الطبيعة، ولأن الطبيعة ليست هي المطلق، بل هي من آثار هذا المطلق، كان التعامـل معها ـ بقوة النفس ـ أساس العمل الفني التشبيهي الذي لا ترى مبررا لمنعه وتحريمه.

ولكننا مع ذلك نعـترف بأن الإنسان لا يستطيع أن يضاهي المطلـق فـي خـلـق الطبـيعـة وتصويرها بهذا الكمال والجمال. فالطبيعة بما تتضمنه مـن هيئـات حـية ومشـاهد جامدة تستمد جمالها من الخالق.

أما مرتسـم الطبيعة على الروح الذي نمارس عليه التصوير، فإنـه يـستمد جمالـه مـن المخـلوق الذي لا يستطـيع أن يرقـى إلى مرتبة الخـالق" وأن أشـد النـاس عـذابا يـوم القـيامة المصـورون الذين يضاهون بخلق الله " كما ورد في الحـديث الصحيح"(٣٩).

ولذلك فإن التصوير الطبيعي يبقي محرفا ناقصا نسبيا، ومع ذلك فإنه يرنو إلى الإطلاق، والإنسان موجود إذا كان يرنو إلى المطـلق، وهو دائم السعـي إلى الكمال، دائم البحـث عـن الجمال، وهـدفه الخلود والجلال.

الفصل الرابع

الرؤية الفلسفية للفنون

يختلف الفن الإسلامي فى مختلف تجلياته ومجالاته عن الفنون الغربية قديما وحديثا لاختلاف الفلسفة التى توجهه وتكمن خلفه عن تلك التي شكلت روح الفن الغربي بدءا من الإغريق والرومان القدماء وانتهاء بالفنون فى العصرالحديث عند مختلف الفلاسفة والمفكرين ، وتحقيقا عند مختلف التيارات الفنية السائدة فى أوربا والغرب، ولذلك علينا السعى للكشف عن المبادئ الفلسفية التى تكمن وراء كل منهما.

لقد كان اليونان يتصورون الزمان دائريا يدور الدورة بعد الدورة على نحو سرمدي لا بداية له ولا نهاية، إنها الأدوار الكونية المتعاقبة أو العود الأبدي كما سماه هرقليطس فيلسوف التغير وأنبانوقليس الفيلسوف الشاعر القديم. وهذا الزمان الدائري الذي تصوره اليونان قديما والذي يعود دائما إلى نقطة بدئه يفترض حركة إلتفاف الكرة حول نفسها، فهو تكراري، وهو محدود بالحركة المكانية يقاس بها أو هي تقاس به بمعنى أدق .

ولما كانت الحركة تنتسب دائما لمحور ثابت وتدور دائما في دائرة محدودة فقد اتسم هذا الزمان أيضا بالرتابة والتجانس وتشابه الأجزاء، وسرى عليه ما سرى على الفكر اليوناني بأسره من قيم النظام والتناسب والتحديد، وهي القيم التى عبرت عنها فنون هذه الحضارة، فأبدعت أروع إبداع في النحت والعمارة علي وجه الخصوص لما فى هذه الفنون التجسيمية من إيضاح للحدود الواضحة والشكل الظاهر الثابت للرؤية الموحي بالسكون والإتزان.

وقد ترتب علي ذلك أن أصبح كل نشاط وكل فعل وكل حركة يهدف فى النهاية إلى تحقيق نوع من الاستقرار والسكون والرتابة، حتى الزمان إن دار فدورته فى النهاية محدودة بالدورة التي يسلكها وحتى الحركة فى النهاية منسوبة لمركز ثابت ، وقد ترتب على ذلك كما

تقول الدكتورة أميرة مطر(١) أن أصبح النظر والتأمل هما غاية التذوق الفني، بل غاية الفكر الفلسفي لأنها قمة السعادة والبهجة ، بلقاء الكمال الذي تسكن إليه النفس والحس.

وليس أدل على ذلك من كلمة Theorein اليونانية التي اتسع معناها من فعل البصر والرؤية الحسية إلى النظر العقلي والتأمل الذي يمارسه الفلاسفة . وقد علا شأن "النظر والتأمل" وأصبح غاية ينشدها كل مثقف لا ترهقه الحياة بالعمل والكدح، بل اتخذ التأمل في فلسفة أرسطو قيمة عالية ، حتى أصبح يدل على النشاط الوحيد الذي يليق بالإله المحرك الذي لا يتحرك، وتبع ذلك أن أصبح التشبه بالله عند أرسطو وكل من اتبعوه في العصور الوسطي يتلخص في عملية التأمل والنظر العقلي هذا .

وقد ترتب على ذلك أن أصبحت غاية الفنون التقليدية هي إثارة البهجة الجمالية بهجة النظر والتأمل ، وكلما وقع النظر والتأمل على الصورة الثابتة كلما أقترب من موضوعه اللائق به، لأن النظر والتأمل الجمالي ، إنما هما بحث عن النظام والتناسب والوحدة، بل لقد ذهب أفلاطون في بحثه عن أثر الموسيقى على النفس الإنسانية إلى القول بأنها تضفي على حركة النفس الانتظام والاتزان والتناسب الذي يقوي فيها مبدأ الثبات والاستقرار ، ويبعدها عن التلون والتغير بشتى أنواعه.

وفي نهاية القرن التاسع عشر نبه المفكر الفيلسوف الألماني نيتشه إلى أسس الحضارة والفن اليوناني وأبرز هذه الصور السكونية ، ووضح ما ترتب على سيادتها من ضعف قضي على الحضارة اليونانية، فذكر أنها وإن كانت في رأيه الوجه المشرق المضيء من هذه الحضارة الذي ينتسب إلى "أبولو Apollo " إله الشمس المضيئة والذي سري إلى الفلسفة العقلية عند سقراط وأفلاطون، إلا أنه ليس هو في الواقع منبع القيم الفنية الأصيلة، ذلك لأن هناك مبدأ آخر اكتشفه نيتشه طالما ظل خفيا مستترا عن رؤية الباحثين والمؤرخين هو " المبدأ الديونيسي" الذي يلوح في آفاق فن العصر الحديث ، وهو المبدأ الذي سوف يغير وجه العالم، إنه المبدأ الذي ينسبه نيتشه إلى "ديونسيوس" إله الخمر والسكر وفنون الرقص والموسيقى، والذي أعلن نيتشه أنه تابعه وانتظر من معاصره"فاجنر" أن يبعث روحه الخصبة بموسيقاه في العصرالحديث.

وكان الإله ديونيسيوس إلها وحشيا جاءت عبادته بلاد اليونان من آسيا، وكانت تقام له الاحتفالات في أعياد الحصاد ليرمز لقوة الخصب والنماء عندما تعود الحياة إلى الطبيعة في فصل الربيع، وعن هذه الاحتفالات نشأت التراجيديا الإغريقية، وبالتراجيديا ازدهرت فنون الحركة كلها، الرقص والموسيقى والشعر والغناء.

وهي فنون الزمان بالمعني الأول والأتم ، وهي الفنون التى عادت لها الصدارة فى العصر الحديث حتى استلهمت كل الفنون روح الموسيقى إلى حد أن قال الكاتب الناقد "والتر باتر" Pater(٢) "إن فنون العصر كلها اتجهت نحو الموسيقى في ذلك لما في الموسيقي من صور تنطوي فى ذاتها علي قيم تشكيلية حسية ، وقيم تعبيرية فى آن واحد حتى ليكاد المضمون يتحد بالشكل ، والشكل بالمضمون، وسار الفلاسفة والكتاب بعد نيتشه فى هذا الاتجاه، فأفرد الفيلسوف الكبير "آرثر شوبنهور" للموسيقى مكانة كبيرة كأنه لا يرقى إليها أي فن أخر،إذ رأى فيها تجسيدا مباشرا لحقيقة الكون وهى عنده قوة عارمة هى قوة الإرادة.

هذا من ناحية ومن ناحية ثانية كان بين الفن الكلاسيكي(الإغريقي والروماني) وبين عصر النهضة فى أوربا فترة طويلة من التاريخ كان الفن مرتبطا قويا بالكنيسة. بل إن الفن فى هذه المرحلة فقد جميع خصائصه ـ كما يعتقد رجال عصر النهضة ـ لكي يصبح في الشرق البيزنطي عملا مقدسا يمارس بطقوس خاصة ومفاهيم خاصة لتمثيل العائلة المقدسة والحواريين وبعض الموضوعات الدينية الأخرى بصورة رمزية وثابتة وفق نمط معين لا يمكن الخروج عنه.

وتتصدر هذه الأيقونات المقدسة صدر الكنيسة فى الأيكونوستاز. ويقف أمامها المؤرخ بخشوع، بل إنهم ليعبدونها في كثير من الأحيان. وما حرب "الأيكونوكلازم " فى القرن الثالث عشر فى القسطنطينية إلا مثال علي الصفة القدسية التي كانت تتمتع بها الصورة فى العهد البيزنطي. أما في الغرب القوطي، فلم تكن التماثيل التى تزين واجهات الكاتدرائيات لتحمل فى بداية الأمر وخلال القرن ١١، ١٢ أية دلالة علي شخصية هذه التماثيل، بل كانت هذه المجموعات الحجرية المكرورة على الأفاريز والأطاريف والإطارات، أشبه بجوقات موسيقية تردد اللحن الإلهي المنطلق من مزامير الأرغن الضخم الذي يملأ رحاب الكاتدرائيات فى الداخل(٣).

وعندما قام الفنانون فى إيطاليا فى القرن الرابع عشر أمثال مازاتشيو Masaccio وجيوتو Giotto وفرا انجيلكيو Fra Angelico بالبحث عن صورة العذراء والمسيح، من خلال الصورة المألوفة فى فلورنسا على أن تكون الصورة الأكثر جمالا وكمالا، كان ذلك بداية العودة إلى مفاهيم الفن الإغريقي الروماني، هذه المفاهيم التي تعتبر الطبيعة والإنسان خاصة مصدر الجمال والكمال، بل جعلت الآلهة على شاكلة الإنسان ، والتي نادت بفن يقوم على محاكاة الإنسان فى أحسن مقاييسه واجمل أشكاله وأسمى أخلاقه ومطامحه

ولقد كان عصر النهضة بداية الفن الأوربي، وهو إذا أطلق عليه دائما وحتى بداية هذا القرن اسم الفن الحديث، فإنما ذلك لمقارنته بالفن القديم، الفن الإغريقي – الروماني الذي عرف دائما باسم الفن الكلاسيكي ، أي الفن المقياس الواجب اتباعه.

إن رجال عصر النهضة يعتقدون أن الفن قد أبتدأ مع جيوتو ووصل قمته مع ليونارد وميكل انجلو ورافاييلو ، وأن الفن البيزنطي أو القوطي لم يكن فنا بالمعني الصحيح، بل كان زخرفة وتجميلا للأماكن المقدسة أو كان لتكريم العذراء والمسيح.

واستمرت الدعوة لالتزام مبادئ هذا الفن الحديث وعدم الانحراف عنها، حتى أن كارافاجيو Caravaggio وضع أسسا لفن اتباعي جديد يقوم على هذه المبادئ المأخوذة من تجارب وأساليب جميع أعلام عصر النهضة وانتشرت (الكارفاجيوزية) فى أنحاء أوربا على أنها الاتجاه الأكاديمي لعصر النهضة.

وفى عصر الثورة الفرنسية كان رجال الفن من أمثال دافيد David ودوكانس Decanca المعماري وكانوفا Canova النحات يدعون إلي عودة شاملة إلي فن الرومان، وهو المصدر الأساسي لفن عصر النهضة، بل كانوا يفرضون ذلك فرضا بقوة السيف والمقصلة(٤).

ومن هنا لم يخرج الفن الغربي قديما وحديثا في مجمل توجهاته الفلسفية عن سيادة قوانين ومبادئ زمانية أو مكانية، فقد جاء العصر الحديث الفيلسوف هنري برجسون

Bergson فى بداية هذا القرن ليؤكد نبوءة أسلافه الألمان فى سيادة قيم فنون الحركة الزمانية لا فنون الثبات المكاني، وليوضح أهمية التغير المستمر الذي لا يهدف إلي سكون بل هو أقرب إلى انبثاق وتجديد.

وقد وضح برجسون نظريته فى الزمان علي ضوء هذا التغير فذهب إلي القول بأنه لا ينبغي علي الإطلاق أن يفسر الزمان ابتداء من فكرة المكانية، وأخذ يوجه نقده الشديد للنظرة المكانية القديمة للزمان تلك النظرة التى يحاول العقل أن يفرضها على الأشياء لكي يحسبها حسابا هندسيا، ذلك لأن الزمان الذي يقصده برجسون ليس هو الزمان المنقسم إلى ساعات ودقائق، ليس الزمان الكمي الممتد في المكان، أي الزمان الموضوعي بل هو الزمان الكيفي الذي اختار له أسم" الديمومة " La duree، وهو لا يُدرك بالأفكار العقلية المجردة، بل بالحدس أو الإدراك المباشر الذي يبُصرنا بحقيقة وجودنا وبالحياة المتجددة فى كل شئ .

وما التجربة الفنية كلها إلا حدس هذا النوع ، يصل إلي الكيفيات الخاصة بكل موجود وبحركته وتغيره المستمر، وعلى أساس من هذا الحدس، تتضح لنا رؤية الفنان التى تتميز بأنها رؤية فريدة خاصة به ليست فى متناول عامة الناس، ولكنه يستطيع أن يقدمها عن طريق إنتاجه الفني، فلا يلبثوا أن يتبعوه فيها.

هكذا علّم المصور الإنجليزي الشهير كونستابل Constable فناني الحركة الرومانسية من الإنجليز والفرنسيين كيف ينظرون إلى الطبيعة، وقبله لم تكن هذه الرؤية سائدة بينهم، ذلك لأن للفنان حدسا يكتشف به دائما الجديد الذي يصبح بفضله في متناول الآخرين.

وسوف يأتي فى العصر الحديث فلاسفة لعلم الجمال يجعلون من الحدس وظيفة أساسية للإنسان الفنان مثل كروتشه الذي يجعل من الحدس صفة مشتركة لكل معرفة إنسانية، حيث إن كل إدراك أو تصور أو معرفة هو بحد ذاته تعبير، أي إعطاء المحتوى شكلا وبنية، فإننا نجد أبا حيان التوحيدي فيلسوف الأدباء يقول إنه لا قيمة لأية معرفة إذا لم تقترن بالتعبير " إن العلم يراد للعمل ..فإذا كان العمل قاصرا عن العلم كان العلم كلا علي العالم"(٥).

والفن لا يستجلى المنفعة المادية أو يستهدفها، بل هو طريق إلي التصعيد والتطهير، كما يقول كروتشه إن التعبير، وهو سمة الحدس، هو الطريق للتحرر من الاحساسات المضطربة، وإن التعبير تطهير ذاتي، فالإبداع عملية داخلية نفسية يحقق فيها الأثر الفني غايته التطهيرية ، حتى قبل تجسده المادي، ولكن بعد تجسده فإنه يتحقق عند المتلقي ارتياحا ومتعة، لأن مشاعر البشر واحدة، وبخاصة فى الفن، لغة العاطفة.

ونجد لأبي حيان قولا مشابها، فهو لا يرى فى مجال التطهير فرقا بين الصورة العقلية والصورة الإلهية، فهذه شقيقة تلك:" وليس بين الصورتين فصل إلا من ناحية النعت.. فإذا كان كذلك أمكن أن ترتسم فيقال: هى التى تهدي إلى العاقل ثلجا في الحكم، وثقة بالقضاء وطمأنينة للعاقبة، وجزما بالأمر، ووضوحا للباطل وبهجة للحق، ونورا للصدق"(٦).

ويؤكد التوحيدي ـ المؤسس لنظرية علم الجمال فى الفكر الإسلامي ـ أن الإنسان الملهم المبدع إنما يتحقق بما يقدمه من خير ومنفعة وعلم للآخرين، فليس الفن ترفا وعبثا، بل هو رسالة وتعليم. يقول التوحيدي:"مراتب الإنسان فى ثلاث، تظهر فى ثلاثة النفس، فأحدهم ملهم فيتعلم ويعمل ويصير مبدأ للمقتبسين منه، وواحد يتعلم ولا يلهم فهو يماثل الأول في الدرجة الثانية، أي التعلم، وواحد يتعلم ويلهم فتجتمع له هاتان الخلتان فيصير بقليل ما يتعلم مكثرا للعمل بقوة ما يلهم، ويعود بكثرة ما يلهم مصغيا لكل ما يتعلم ويعمل"(٧).

وهكذا فما سوف يقوله فى العصر الحديث برجسون وشوبنهور رائع وجميل، لولا وقوفهما عند شطآن التقبل السالب للطبيعة والعالم، والاندماج الصوفي فى صورهما وأشكالهما وبحرهما العميق. يقول برجسون :" لو تهيأ للنفس ألا تتعلق بالفعل بأي إدراك حسي من إدراكاتها، لكنا بإزاء نفس فنانة لم يشهد لها العالم نظيرا من قبل .. نفس ترى الأشياء جميعا في صفائها الأصلي، وتدرك أشكال العالم المادي وألوانه كما تدرك أدق حركات الحياة الباطنة"(٨).

وما يقوله "ديوي" فى وقت لاحق رائع ومقبول لولا الحاجة إلى ربط معطيات الفن بخبرات الناس العملية (البراغماتية) بتجاربهم النفعية:"إن الإدراك الحسي المتسامي إلى درجة

النشوة، أو إن شئت فقل التقدير الجمالي، لهو في طبيعته كأي تلذذ آخر نتـذوق بمقتـضاه أي موضوع عادي من موضوعات الحياة الاستهلاكية، فهو ثمرة لضرب من المهارة أو الذكاء فى طريقة تعاملنا مع الأشياء الطبيعية، بحيث نتمكن من زيادة ضروب الإشباع التى تحققها لنا تلك الأشياء تلقائيا، فنجعلها أشد وأنقى وأطول.. إن العنصر الجمالي ــ كما يقول ديـوي ــ لـيس عنصرا دخيلا على التجربة البشرية، وإنما هو أثر من آثار الترف أو الكسل أو اللهو أو الحدس أو المشاركة الصوفية أو التسامي الأخلاقي، بل هو مجرد ترق أظهر وأوضح لتلـك الـسمات العادية التى تميز كل خبرة سوية مكتملة"(٩).

وهكذا ، فأينما ذهبنا باحثين عن مذاهب الغربيين في الفنون ، أو طرائقهم في الفكـر والحياة، فإننا لابد أن نعثر على نوع من الثنائيـة أو التقـسيم التعـسفي للإنـسان والعـالم.. وكـأن تجربة آبائهم وأجدادهم إزاء الكون والطبيعة، والروح والمـادة، الفكـر والوجـدان، التأمل والعمل، السكون والحركة، والاندماج والانفصال، التقبل والـصراع، محكومـة بقدريـة صارمة لا تنفك عنها، وهى كلها ــ فى المنظور
الإسلامي ــ وحدة واحدة ، تسيرها نواميس واحدة، وتشرف عليها من أقطارها الأربعـة إرادة الله الذي أعطي كل شئ خلقه ثم هدي(١٠).

ومن هنا فلو قارننا فى هذا المضمار بين الحضارة الإسلامية والحضارة الإغريقية ثـم الرومانية لوجدنا العلاقة الجمالية بالطبيعة فيهما تنزع منزعا ماديا بينا ،ألا ترى ما فـى الفـن الإغريقي من تجسيم للقوة والسطوة فى تماثيل العناصر الطبيعية من حيوانات وجمادات، ومـا في الفن الروماني من إبراز لمظاهر الجنس فى مجسمات الإنسان وصوره.

لقد اتجه فيهما الإحساس بالجمال الكوني إلى تنمية الشهوات والغرائز، لا إلى ترقية الروح إلى آفاق المطلق، وقد ورثت الحضارة المادية الراهنة هذه الخصائص، فإذا العلاقة الجمالية بالكون فيها توظف ضمن المنزع الإنتفاعي المادي العام، كما يبدو فى المسحة الإباحية في الفنـون عامة، ومن بينها الفنون ذات الصلة بالطبيعية.

بل إن مظاهر الجمال الكوني ــ كما يؤكد على ذلك عبد المجيد عبد النجار(١١) ــ تتعرض في هذه الحضارة للتشويه، بسبب النهم المادي الذي يوشك أن يفقد الإحساس بالجمال

الكوني، وليس ما يظهر بين الحين والأخر من منازع رومانطيقية تركن إلى الطبيعة في تعابيرها الجمالية إلا رد فعل يمليه المخزون الفطري للإنسان على ما انتهت إلى العلاقة بالكون من الجفاء والغلظة.

ولذلك لابد من أن يوضع فى الاعتبار تلك المبادئ الفلسفية المستكنة فى أعماق الفنان ، وكذلك قدرته التعبيرية التى تتشكل بالوضع المناسب ، خاصة حين يكون للكون وللطبيعةدورهما في العملية الإبداعية، وهذا نجده واضحا عند الفنان المسلم إن الطبيعة لا تقف عند إحداث الهزة الروحية في نفس الإنسان فحسب، ولكنها تدفعه دفعا إلى التعبير، إلى تحويل تأمله وإدراكه وعيانه، إلى فعل وحركة وإبداع .

فليس فى تصور الفنان المسلم ثنائية، أو ازدواج بين العيان والحدس السلبي أو المشاركة الصوفية فى إدراك العالم، وبين فن الأداء والصنعة والإبداع، لأن هذه الخطوة تؤدى إلى تلك النتيجة.فمن ذا يستطيع أن يقول إن هزة الفرح أو الأسى التى تبعثها الطبيعة فى نفس الإنسان محتبسة فى جوانحه، وأنه سوف لا يحيلها إلى غناء وشعرا صوفيا وتشكيلات منحوتة وعمارات منصوبة ؟

إن هناك ارتباطا باطنيا بين التقبل السالب للمؤثرات الطبيعية ، التقبل الذي يجئ عن طريق الحدس الهادئ العميق والاستغراق الصوفي فى الكون .. وبين التعبير الجمالي عن معطيات ذلك التقبل الحدسي العميق.إن فى أعماق كل فنان ما يمكن أن نسميه تقابلا منغما بين الهدوء والحركة ، بين السلب والإيجاب، بين الأخذ والعطاء، بين التقبل والتعبير.. إن أعماق الفنان كالبحر الذي يضم في اللحظة الواحدة هدوءا حالما وتمخضا مخيفا.. يحاول دائما الفنان الجمع بينهما والتعبير عنهما فى وحدة واحدة منسجمة ومتناغمة، قد تأتى فى صورة قصيدة رائعة، أو قطعة أرابيسك موحية، أو عمارة شاهقة، أو خطوط عبقرية على صدر بناية سامقة تكشف أسرار غد يتطلع إلى ذلك الفنان هذا من ناحية ومن ناحية أخري اختلفت فنون الإسلام اختلافا بينا عن فنون الغرب في الواقع التطبيقي فبينما يرفع الفنانون الإغريق والرومان الإنسان إلي منزلة يمجدون فيها عريه فى تماثيلهم، نجد الفنان المسلم ينظر إلى أعماق الآدمي أكثر مما ينظر إلي مظهره الخارجي، رغم إيمانه بأن الله سواه فأحسن صورته، ورغم إيمانه

بأن ذلك الإنسان خليفة الله في أرضه، فكل ذلك التكريم ينسب ــ فى نظر الفنان المسلم ــ لما أختص الله به روح الإنسان وجوهر وجوده.

ولذلك لم يقع الفنان المسلم فى غواية الجسد البشري ، ولم يستأثر ذلك التناسق البديع المتجلي في أعضاء ذلك الجسد على اهتمام الفنان المسلم ، كما حدث بالنسبة لفنان الغرب، ولذلك تنزه الفنان المسلم عن تجسيد الطبيعة أو عن محاكاة الجسد البشري، وجاءت فنونه أقرب إلى التجريد منها إلى التجسيد أو التشبيه.

هذا فضلا عن أن الفنان المسلم كان دائما بعيدا عن النرجسية البغيضة، حيث لم تستأثر ذاته باهتمامه فكثيرا ما كان ينسى نفسه أو يتعامل مع فنه بصوفية عميقة ، حيث الرؤية الحدسية تستغرقه فيأتي فنه وكأنه يقوم بعمل عبادي، وينسي حتى التوقيع على لوحاته، فكثير من الأعمال الفنية الإسلامية لا تعرف من صنعها ولا من قام بإبداعها .

إضافة إلى أن كثيرا من هذه الأعمال كانت تتم بشكل جماعي حيث ينخرط جمع من الصناع والفنانين المسلمين فى إبداع لا يظهر فيه عمل الفرد منفردا، وينسب هذا العمل إلى شخص الملك أو الخليفة الذي أمر بصنعه وإنشائه. أين هذا من الفن الغربي الحديث الذي ورث أطروحة أربعة قرون من عصر النهضة الإيطالية، والتي تجعل من الإنسان وجودا مطلقا مركزا لمسار دائرة الوجود الكوني العام، وقد تظاهرت إمتدادات هذه الفلسفة في استغراق بعض الاتجاهات الفنية فى هوس"الأنا ــ المركز" و"اللوحة ــ الذات" ، وتحول الأثر الفني إلي مرصد للسيرة الشخصية، وشاعت اللوحات الأنوية التي تمثل وجه الفنان بريشته(L,autoportrait) والصيغ التعبيرية التى تحمل الحد الأقصى من البطولة الأنوية المتفردة المتميزة المتفوقة.

واندمجت فكرة العبقرية بمفهوم الاصطفاء الإلهي، والتطرف الأقصى فى بصمات الشخصانية L individualisms ثم تعملق التوقيع "الفرويدي" النرجسي الذي كان يسكن فى أسفل اللوحة فأصبح تكوينا إنبثاقيا مركزيا مع التجريدات الغنائية "لجورج ماتيو" (الذي وقع ذات مرة أمام شاشة التلفزيون على ثمانية أمتار فى ثماني دقائق).

ويعتبر هذا الطابع الشخصاني ـ كما يقول ناقد معاصر(١٢) ـ رديفا للعبة التجارية فى نظام صالات العرض، وأصبح من لزوم ما لا يلزم التأكيد على التفرد فى الأسلوب، وعلى السمة المتميزة فى الطابع الشخصي الفني، وبالتالى علي مفهوم الختم أو "الماركة المسجلة" فى الإنتاج الفني بالجملة فى سوق بورصة اللوحات.. مثل هذا المنهج من الأسلبة المستلبة يظل غريبا عن مفهوم ذوبان الشخصية الحرفية في القيم العامة التوحيدية والشمولية في التراث التصويري العربي والإسلامي، ذلك التراث الذي يحفل بنماذج من الفنانين الذين يخجلون من ذكر توقيعاتهم فإذا ما ذكرت، شغرت موقعا قصيا هامشيا، مبطنة فى عبارات التواضع مثل : العبد الفقير، طالب العلم والمغفرة ..الخ

ومن الملاحظ أن المصور المسلم لم يكن يراعي فى ترتيب وحداته قواعد المنظور، على الرغم من أنه لم يكن جاهلا بهذه القواعد، فقد راعاها أحيانا في رسم قطع الأساس أو رسم العروش والمناضد، ولكنه كثيرا ما تجاهلها، ولم يراعها مثل زميله الغربي، وكأننا به يريد أن يصور لنا كل وحدة على حقيقتها المجردة عن تلك الظروف الطارئة من ضوء وظل أو اختفاء وظهور أو تقديم وتأخير، لأن كل تلك أحوال عارضة تزول بزوال سببها وتتغير بتغير الناظر ومكانه إلى الشيء، كما تتغير هذه الأحوال بتغير الزمان.

ويكون الفنان بتخليه عن استخدام قواعد المنظور قد أراد إظهار الأشياء كأن الشخص يري كل واحدة منفصلة عن الثانية لا ارتباط بينهما، وكأننا به يريد أن يمتع الناظر لرسمه بما يمكن أن يتمتع به هو بانتقاله بين أرجاء المنظر المرسوم، كما أنه يريد أن يحقق للناظر القدرة على النفاذ إلى الأشياء أو الشفافية، ذلك أن المصور المسلم نراه يرسم لنا ما يوجد داخل الحجرات أو فى باطن الأرض، أو فى قاع المياه، ووسيلته فى ذلك عدم رسم جدران الحجرات أو عمل تجويف فى سطح الأرض لنرى منه ما فى قاع الآبار أو عمل قطاعات فى مجاري المياه لنري منها ما يستقر على قاعها(١٣). إن ما يهم الفنان المسلم ما تراه البصيرة لا البصر" فإنها لا تعمى الأبصار ولكن تعمى القلوب التى فى الصدور"(١٤).

إن الموقف من الأشياء والطبيعة تحدده في الغرب الآلة ، وقواعد علم الضوء الثابتـــة بينمـــا يحدده في الصين الطبيعة التي تجعل الإنسان جزءا منها، وهو كذلك فـــي الهنـــد مـــع بعـــض المداخلة العلمية التي فرضها تأثير الغرب.

أما فى الفن العربي الإسلامي فإن الموقف من المرئيات يحدده مفهوم الله الذي لـــه ملكوت السموات والأرض، وهو المنطلق والمثل الأعلى للإنـــسان. فالأشـــــياء موجـــودة بالنسبة له ورؤيتها لا تصدر عن العين الذاتية بل عن العين الكلية.

إن التعمق فى هذا التحليل يؤدى بنا إلى تفسير سبب إهمال البُعـــد الثالـــث عنـــد الفنـــان العربي، وسبب إظهار الأشياء مرئية من عدد لا يحصي من زوايا النظر، ثم ســـبب التـــسطيح وعدم التحجيم فى بناء الأشكال، وسبب عدم الفراغ فى سطح اللوحة وسبب خط الأفق اللـــولبي فى توزيع الهيئات البشرية(١٥).

إن الوظيفة الأساسية للتصوير هى الدلالة الفكرية أو الأدبية، وبهذا المعني يصبح الفن لغة تشكيلية لأفكار عامة. ولكن الفن العربي يبدو علي النقيض متحررا، مـــن هـــذه الوظيفـــة مستقلا بذاته، فاللوحة فى مخطوطة شأنها شأن موضوع تصويري علي سجادة، أو جدار بنـــاء أو على آنية ما، تبقى مستقلة عن الواقع ، بل تحمل واقعا جديدا، كما يقـــول "وررنفـــر"(١٦) وهى فى نزوع مستمر للتحرر من الدلالة المحددة تصويريا.

ومن هنا لا يكون غريبا أن نجد الباحث د.عفيف البهنسي(٢٠) يؤكد على أن قـــوانين الوجود المادي للأشياء التى يحكمها فى الغرب علم المنظور وعلوم أخري، يقابلها لدى العرب قوانين روحية يحكمها مفهوم الوجود الأزلي (الله) ومفهوم فناء الأشياء وعلاقاتهـــا بـــالوجود الأزلي.

ويجب أن نلاحظ أن من أهم الخصائص الجمالية للفن الإسلامي أن الشكل المطلق أشد أهمية من لبوسه المادي ، فالمثمن مثلا مطبق فى المساقط المعمارية كمـــا هـــو الحـــال فـــى المقرنصات الجصية والسيراميك ورسوم المخطوطات.

وكما أنه لا يمكن أن نطالب الموسيقى بتقليد الأصوات الطبيعية ، كذلك الفن التشكيلي لا يتحمل مسؤولية تعيين هوية المرئيات، فاللوحة لا تملك أية إحالة إلا إلي قوانينها الجمالية النوعية. فالدائرة سواء عبرت عن قرص القمر أم بقيت دائرة فإن شرعيتها البصرية لا تتحقق إلا من خلال ضرورتها التنزيهية داخل بيئتها المتوحدة معها، وعندما يختزل التصوير إلى خطوط إيقاعية ومساحات متناغمة يقترب بطبيعة الحال من الموسيقى البصرية، وتبرز عندها دعوة" بول كلي"بأن ننصت إلى اللوحة عن طريق العين. وقد طلب مرة من بيتهوفن أن يشرح ما تمثله قطعة موسيقية كان قد أنتهى من عزفها لتوه، فأجاب بعزفها مرة ثانية.

فإذا استعرضنا الفنون التى أخذت شكلا تجريديا واضحا عند المسلمين، فقد برع المسلمون أكبر ما برعوا فى أربعة أشكال من الفنون ، أولها التوريق المتشابك ، وثانيهما التحوير، وثالثهما التلوين ، ورابعهما الكتابة الخطية. والتوريق المتشابك أو الرقش هو الفن الذي تجتمع فيه الزخرفة العربية، وقد سماه الغربيون"أرابيسك"يعونه بذلك فن العرب الأصيل المذهل.

وهذا التوريق هو الإجادة في استخدام الخطوط متلاقية متعانقة ،ثم متجافية متهامسة. ومن الطبيعة يستمد الراقش العناصر الأولى لفنه، من ساق نبات أو ورقة، ثم ينضم الخيال إلى الإحساس بالتناسب الهندسي ليتكون بعد هذا الشكل الزخرفي الهندسي الذي يرمز إلى نفس المسلم في تطلعها إلى الله .

وخطوط الرقش ألوان لا تتناهى كثرة، وكأنها تفضي إلي نهاية غير معلومة، وقد يأتي من هذه الألوان ما يخضع إلي تناسق فيكون أقرب إلى الفن التجريدي الذي ظل مجهولا عند الأوربيين إلى عهد قريب.

والتحوير الذي يمتلئ به هذا الفن هو وليد التوريق المتشابك، إذ أساسه تشكيل الفنان لما جمع من عناصر فنية بذوقه الفني، تشكيلا تكيفه روحه. من هذا كانت المباعدة في الزخرفة الإسلامية بين روح المصور وبين الأشكال الأصلية للكائنات الحية. وإذا نزع إلى استخدام مثل ذلك مضطرا فإنه يعمد إلي تجزئة عناصرها، ثم بنائها على شكل مكرر، فإذا الشكل قد تحول إلى وحدة زخرفية يسودها التكرار، ويشيع فيها حس موسيقى رهيف.

وللون أثره الهام فى إضفاء إشراقة حلوة على أشكال الرقش الإسلامي، كما يكشف عن إحساس مرهف بالألوان.. وكذا كان للخط هو الأخر فيضه بالنبض على يد الفنان المسلم، إذ كان يحمل أشرف رسالة عن الله تعالى إلى نبيه الكريم يسجلها الناس مرسومة مقروءة.

وإذا كانت تلك رسالة الخط لذا كان هذا التنسيق والتجميل بين جلالين، هذا الجلال السماوي، وذلك الجلال الدنيوي. إن هذه النبضات الوجدانية التى أتى بها الإسلام في روح الفنان المسلم، والتي تكمن وراء كل عمل فني إسلامي هى التى جعلت الفن الزخرفي العربي يتألق فى البلاد العربية والمستعربة(١٨) .

ويبدو "المنظور الروحي" واضحا في الرقش العربي، ففي التكوينات الهندسية تصبح الأشكال الواقعية مجردة عندما تنقلب أشكال هندسية تتداخل فيما بينها بتناسق جميل ، منفصلة نهائيا عن مدلولها ، وعن نسبياتها إذ لا مجال فيها إلى بداية أو نهاية، أو إلى أي إسقاط أو إشعاع. ولكن ثمة أنذياح فى تكوين هذه الأشكال المجردة.

ومع أن الفن العربي فى بدايته تأثر بالفنون القائمة قبل الإسلام — وهذا شيء طبيعي — والمتأثرة بالتعاليم الإغريقية التى تمجد المحاكاة، وتؤكد أهمية القانون العلمي فى العمل الفني، فإن الفنان العربي استمر بعد الإسلام محتفظا بطابعه الروحي الذي تجلي واضحا في رسم الأشخاص وفق "المنظور الروحي".

ومن هنا فإذا كان سيزان **Cezanne** وفان جوخ **Van Gogh** وغوغان **Gaugin** من أوائل الذين قاوموا خضوع الفن للعلم متأثرين بذلك بالفن الياباني والفن المصري وفنون الأوقيانوس، فإننا نجد ماتيس **Matisso** وبول كلي **P. Klee** وبيكاسو **Picasso** وغيرهم قد أصبحوا أكثر رفضا لمفهوم المنظور الخطي(١٩) بعد أن زاروا البلاد العربية، واتجهوا إلى التعمق في أسرار المنظور العربي الروحي غير العقلي(٢٠).

ويوضح لنا الباحث عفيف البهنسي(٢١) حقيقة "المنظور الروحي" من حيث أن مهمة الفنان العربي كانت دائما التعبير عن الرسم بذاته. لقد أهتم العربي في رسمه وتصويره بعدم مضاهاة الله فى خلقه، فلقد درج على عدم تصوير البعد الثالث والتعبير عنه.. وكذلك فإن

الأشياء والمشاهد تُرى من خلال عين الله المطلقة التى لا تحدها زاوية بصر ضيقة، على عكس المفهوم الغربي الذي يجعل الأشياء والمشاهد مرئية من خلال عين الإنسان، وشتان بين رؤية شاملة ورؤية ضيقة بين رؤية الله ورؤية الإنسان .

وإذا كان الموضوع فى المنظور الروحي لا يرى من خلال عين الإنسان بل من خلال عين الله، فإن هذا الموضوع ينفصل عن الواقع ويصبح شيئا جديدا وواقعا جديدا يفرض نفسه علي الناظر، فى حين تبقى المواضيع الخاضعة للمنظور البصري تابعة لشروط الناظر الذي يحدد مفاهيمه العلمية وقوانينه المكتسبة على الفن، وهذا مخالف لأهم مبادئ الفن وهي الطرافة والجدة.

وهكذا فإن المنظر فى لوحة مسطحة يبقى حرا مطلقا لا تقيده قواعد المنظور وتقوده فى مسارها المتعمق فى البعد الثالث، من خلال زاوية البصر المحددة. إن هذا التعدد والاستقلال فى عناصر الموضوع، يجعل اللحظة الزمنية للعمل الفني متعددة بتعدد هذه العناصر. إن هدف الفنان العربي هو أن يجعل الأشياء مجابهة للناظر من خلال أجمل ما فيها دون تشويه قواعد المنظور حقيقتها وجمالها لحساب الرؤية المنظورية العلمية.

وإذا كان المنظور الخطي – كما يري الباحث البهنسي – يسعى إلى إبراز البعد الثالث، أو العمق بأسلوب رياضي علمي، فإن المنظور الروحي لم يتخل عن هذا البعد تماما، بل انطلق وفق سيرة مختلفة فالعين لا تنظر إلى الأشياء نظرة محددة، بل هي تنتقل من بؤرة الصورة إلى حواشيها بحركة متصلة لولبية ، ويمر خط النظر من أهم النقاط القائمة على الأشكال وهى العين واليد.

ولقد قام بابا دوبولو Papa Dopoulo فى كتابه "جمالية الفن الإسلامي" بإثبات هذه الطريقة فاستعرض مئات من المنمنمات، فلم ير من بينها ما يخرج عن هذه القاعدة. والواقع أن هذا البعد الثالث اللولبي Spirale يتماشى مع المفهوم التصاعدي الروحاني للمنظور في الفن الإسلامي حسبما شرحناه.

وفي الحقيقة فهذا المنظور الروحي الذي نجده واضحا فى الفن الإسلامي وله أهميته الكبيرة في تفسيره الفلسفي نجد شبيها له فى الفلسفات المثالية والروحية ، والتى أعرض عنها الغرب خاصة في العصر الحديث. فالشيء اليقيني أن جميع الثقافات الأخرى فى العالم لها سبلها في نقل المكان وفرضه على سطح منبسط. لقد كان للمصريين القدماء منظورهم في الرسم، وكان للهندوس منظور إشعاعي، وكان المنظور الصيني والياباني منظور عين الطائر، والبيزنطيون لهم منظور معكوس. ويقال أن الأيقونة التقليدية بغير عمق.

وهذا بالفعل ما حققه الفنان المسلم فى لوحاته التجريدية، التي كان يحاول أن يجعلها معبرا للامتناهي، ووسيط لبصيرة المؤمن الساعي للوصول إلى حدس الله وإدراكه إدراكا صوفيا وجدانيا.

وهكذا كان الفن الإسلامي المتمثل كثيرا بصور تجريدية رائعة أفضل وسيلة تعبير عن تلك القيم المطلقة التي أعتنقها الإنسان المسلم والنابعة من كتابه المقدس ومن تعاليم نبيه الروحية. وقد رأينا من قبل الخصائص الأساسية للفن التشكيلي الغربي، وهو فن قومي مرتبط بجذوره الرومانية ، وهو فن واقعي مثله الأعلى فى الشكل الإنساني .

فإذا تساءلنا الآن هل استمرت هذه الخصائص ثابتة في الفن الغربي والتي تجعله علي الطرف النقيض مع الفن الإسلامي ؟ الحق أنه لم يلبث عصر النهضة وقد وصل إلى قمته فى القرن السادس عشر حتى ظهرت النهجية **Manierisme** وظهر بعدها بسرعة فن الباروك **Baroque** والروكوكو **Roccoco** هذه الاتجاهات التي أعتبرها مؤرخو الفن فى الغرب ضلالا، وانحرافا، بل سقوطا وانحطاطا على الرغم أنها استمرت قائمة حتى الثورة الفرنسية، وكان أول ما قامت به الثورة أن نقضت هذه الفنون وهى تقضي على الحكام والسادة الذين احتضنوا هذه الفنون.

ولكن ما أن انتهى عهد الثورة حتى تفجرت الروح الرومانية، وتفتحت أبواب الإبداع وظهرت مدارس واتجاهات فنية لا حصر لها، ولم يكن بمقدور الفن الغربي بمفهومه القديم أن يظهر ثانية إلا عن طريق ثورة جديدة، فكانت الثورة الشيوعية عودة للفن الأوربي التقليدية وإن اختلفت أهدافه وموضوعاته. أما اتجاهات الفن فى غربي أوربا وفى أمريكا ، فإنها مازالت

تعانى التشرد بعيدا عن ملامح الفن التقليدية وإن كانت منسجمة تماما مع التطور الصناعي والاجتماعي، ومع المشكلات والتأزمات الحضارية والاجتماعية والنفسية التي يعانيها الغرب اللبرالي. إن الأزمة التي يعانيها الفن فى الغرب قد تجاوزت أزماته الاقتصادية والاجتماعية، بل لقد عاد الفن إلى نقطة الصفر، إلى العدمية كما يقول هويغ Huyghe (٢٢).

ويعلل الدكتور البهنسي(٢٣) أزمة الفن فى الغرب بسببين : أولا: هو تحول الفن عن مفهومه التقليدي الذي يقوم على الواقعية واعتبار الإنسان محور الجمال الفني كما هو محور الجمال الطبيعي، والتخبط فى مجال البحث عن الطارف والجديد.

وثانيا: التعثر فى إيجاد مفهوم جديد للفن ينسجم مع بيئته القومية وتطورات العصر. ولقد أدي ذلك إلى اتجاه الفنانين نحو عالم الفنون الأخرى يأخذون من مظاهرها ويقتبسون من تقاليدها، كما تم بالنسبة لغوغان Gauguin الذي عاش في تاهيتي واستمد من تقاليد الحياة والفنون في جزر الأطلس، وكما تم لفان جوخ الذي تأثر بالفن الياباني وبيكاسو الذي تأثر بالفن الأفريقي.

ولعل الفن العربي والإسلامي بمناخه وألوانه وفلسفته كان أكثر جاذبية عند الفنانين من أمثال دولاكروا Delacrois وماتيس Matise وبول كلي P.Klee وغيرهم، ممن رأوا فى الشرق الشمس واللون والخط المنساب والمواضيع الغريبة(٢٤) كل ذلك دون أن يكون من شأنهم البحث الفلسفي والجمالي، ولكنهم قدموا الدليل علي مقدرة الفن العربي على التطور السريع، تطورا متمشيا مع العصر ومع مفهوم الفن الحديث ، كما أنهم وضعوا الفنان العربي أمام مسئولياته فى العودة إلى تراثه وتقاليده، وفنه، لكي يقيم عليها أساليب جديدة معاصرة.

الفصل الخامس

العمارة الإسلامية والحفاظ على الهوية

"العمارة هي عمل يتعلق بالفن وظواهر تخص العواطـف التـي تقـع خارج مسائل البناء وفيما ورائها. فالغرض من العـمارة هـو أن تحـرك مشـاعـرنا. وتنشـأ العـاطـفـة المعـمارية حـين يكون للعـمل رنين في داخلنا في تناغـم وانسجام مع عـالم من القـوانين التـي نطيعهـا ونعتـرف بهـا ونحـترمهـا. إن العـمارة في الأسـاس هي مسـألـة "تنـاغـمات" إنـهـا إبـداع خـالص للروح".

(لوكور بوزييه أعـظم معماري القرن العشرين) .

<u>نشأة العمارة الإسلامية</u> :

يولد الإنسان وبه نقص متأصل في كيانه البيولوجي ، أي أن الإنسان لا يتمكن مـن الوجود وإدامة بقاء آمن ومريح وممتع ، ما لم يقدم على ابتـداع وتـصنيع مـصنعات كـأداة يسخرها في إشباع متطلبات هذه الحاجة ، ولذا فإن إنتاج المصنعات ضرورة متأصلة في كيـان الإنسان وإدامة بقائه.

والعمارة هي إحدى هذه المصنعات التي يبدعها ، فمثلا يحتاج الإنسان إلي ملجأ يحمي بدنه من العوامل الطبيعية والحيوانات المفترسة وغيرها من الأشياء التي تعرض بقاءه للخطر، أي عليه أن يقدم علي تحويل بعض مواد البيئة ، كالخشب والحجـر ، إلـي أدوات يـسخرها لإشباع هذا النقص.

ويظهر هذا النقص في وعي الفرد كحاجة يتعين إشباعها ، والحاجة تتنوع وتتطـور في انفعالات متبادلة مع تطور الفكر. مع ما يمكن لنا ، أن نحددها بثلاثـة أصـناف، وهـي : الحاجة النفعية والرمزية والإستيطيقية Aesthetic . الحاجة النفعية : تؤمن هذه الحاجـة متطلبات البقاء الأساسي في المعاش، كتأمين الملجأ والخزن والراحة البدنية، والنقل والحماية، ويتمثل هذا في وظائـف الدار والقـلعـة والكـرسي والعـربة والسيف.

الحاجة الرمزية : تؤمن هذه الحاجة متطلبات هوية الفرد والمجموعة، وتعبـر وتعلـن عنهـا. ويتحقق هذا عن طريق تصنيع مصنعات تحمل معالم تعبر عن متطلبات هوية الذات. يتمثل هذا في الدلالات المعنوية كالفخامة وطرز المعابد .الحاجة الإستيطيقية : تؤمن هذه الحاجة تخفيف حدة الملل الذي يحدث بسبب التعامل المتكرر، ويتحقق هذا عـن طريـق اسـتحداث شـكليات متنوعة للمعالم التي تحملها المصنعات. ولكي لا يؤلف هذا التنوع فوضى بصرية ، فإنه ينظمها عن طريق أنماط ترتب التكوين الشكلي، وذلك بنسب وإيقاع وتماثل وتـوازن وتغـاير وتبـاين وغيرها من مقومات التكوين البصري. وبتكوين هذه الشكليات المنتظمة ، تقل الفوضى القائمة في المعاش ، كما يقل إعياء الفكر عند التعامل مع المتنوعات، وبهـذا يـصبح التعامـل مـع المصنعات أوضح للفهم والإدراك (١).

ومنذ أن ظهر الإنسان العاقل ، تمكن من تحقيق مصنعات، ومنهـا العمـارة ، التـي تتصف بكفاءات عالية، ومتوافقة مع متطلبات البيئة الاجتماعية والطبيعية، وترضي الوظـائف التي كانت قد صنعت من أجلها. وقد اتصف تعامله معها ـ أي التلقي ـ بنفس الكفاءة.

وكان هذا في مختلف العصور ومختلف أصـقاع العـالم. ففـي المجتمـع والإنتـاج التقليديين ، كان الفرد في مختلف مراحل الإنتاج : الرؤيوية ، والتصنيع ، والتلقي، مؤديا جيدا فالحرفي كان رؤيويا ومصنعا جيدا، والمـتـلـقي : سـواء كان مقامه حاكما أو تاجرا أو فلاحا، وسواء كان من سكان الريف أو الحضر ، كان يحقق أداء متبادلا جيدا في المقابل(٢).

ومن هنا لا يخلو مجتمع من المجتمعات أو حضارة من الحضارات من عمارة تتـصف بصفات وخصائص تحقق نفعية، وتعبر عن هوية قومية، وتتغيا أهداف جمالية ، ومن هنا ينشأ سؤال هام : ما هي العناصر التي وجدت عند العرب والمسلمين من فنون العمارة والبناء ؟

هناك للإجابة رأيان ، الأول : هو أن العرب قبل الإسلام لم تكن لديهم سوى مفاهيم بسيطة عن فن البناء ، وأنهم لم يجلبوا للبلاد المفتوحة سوى البسيط من العناصر المعمارية ..وأن كل مفاهيمهم المعمارية كانت تكفي للتعبير عن حاجاتهم، وان منطقة الجزيرة العربية كانت تشكل فراغا معماريا كاملا.

والرد علي هذا الرأي ــ وهذا الرد نفسه يمثل الرأي الثاني ــ لا يحتاج إلي تحليلات معمارية علمية دقيقة ، فالعمارة وفن البناء يدخلان ضمن النشاط البشري للإنسان ، ويرتكزان علي خبرة الإنسان الجمالية والخبرة الجمالية بدورها تجربة إنسانية لا يختص بها قوم دون قوم أو جنس بشري دون جنس آخر أو حتى عصر تاريخي دون آخر، بل هي ظاهرة بشرية عامة، وفن البناء والعمارة يعكس إحساس الإنسان بالطبيعة المحيطة به إحساسا عميقا وفيرا، وهذا الإحساس لا يأتي من فراغ بل يسبقه اكتشاف لنظام البيئة المحيطة بهذا الإنسان ويعقب مرحلة الاكتشاف مرحلة الانسجام مع البيئة والتوافق معها والانتفاع بعناصرها(٣).

ولذلك فأصحاب هذه النظرية فاتهم أن يبحثوا عن الإنسان الموجود وراء هذا التراث المعماري .. ففي حياة الرسول (صلي) كان الحرم المكي يتوسط العديد من الأبنية ، وكان لكل بطن من بطون القبائل العربية مساكنهم التي يعيشون فيها، وكان يوجد في هذه المدينة بيوت أشبه بالقصور، لكن حب العرب للصحراء جعلهم دائمي الارتحال فيها ، وكانت المدينة أيضا تحوي العديد من الأحياء السكنية المبنية بالطوب والحجر، وكانت لها حصونها المنيعة التي تلتف أسوارها حول الأحياء ومساكن القبائل لها .. وكذلك كانت مدينة الطائف مصيفا لكل القبائل العربية في ذلك الوقت، وكان بها إلي جوار البساتين العديد من القصور والأبنية .

إن أصحاب نظرية فراغ الجزيرة العربية من المباني يغفلون عن جهل أو سوء فهم أن شمال الجزيرة ووسطها وجنوبها وشرقها كانت مراكز لحضارات قديمة وكذلك المراكز العمرانية والسكانية التي انتشرت بها والتي نال بعضها الآن اهتمام العلماء في مجال المسح والتنقيب الأثري.

وكتب المؤرخين مليئة بالروايات عن عمارة الجزيرة العربية القديمة ومواد البناء المستخدمة فيها، ونحن لا نبالغ إذا قلنا أن فن البناء عند العرب في تلك الفترة الزمنية المبكرة كان له طرازه الفني وبالتالي كان قائما علي أسس ثابتة تستخدم فيه العديد من المواد الخام مثل الحجر والخشب وهما مادتان متوافرتان في الجزيرة العربية ، واحدة إلي تلك الغابات الممتدة في جنوب الجزيرة تؤكد وفرة المادة، كما أن سلاسل الجبال تؤكد وفرة مادة الحجر أيضا.

ولقد غاب عن فكر أصحاب هذه النظرية ــ وكما أدرك ذلك باحث معاصر(٤) ــ أن فن البناء يتناسب مع ذوق من يعيش فيه .. فما يناسب بلادا باردة الطقس قد لا يتناسب مع بلاد حارة ، وكذلك الأمر بالنسبة لعمارة بلاد تكثر فيها الزلازل وبلاد خارج نطاق هذه الظاهرة الجيولوجية.

وخلاصة الأمر أن العمارة الإسلامية لها أصولها التي خرجت بها تلك الجيوش الإسلامية إلي البلاد المفتوحة ، وفي البلاد المفتوحة كانت بداية التغيير والتطوير في فن العمارة الإسلامية .. فهناك التقت عناصر معمارية محلية مع أخرى وافدة ، وهنا بدأ المزج بين تلك الأساليب كلها حيث صهرت كلها في بوتقة واحدة لتشكل بداية التطور نحو الطراز المعماري الإسلامي.

وعناصر التطور في تلك المرحلة المبكرة كانت ترتكز علي الأساليب المعمارية التي سادت بلاد الشام ومصر، وكذلك شرق العالم الإسلامي المتمثل في ذلك الوقت في إيران والعراق، ففي بلاد الشام ومصر ، سادت تقاليد معمارية هلينية وبيزنطية ، وكذلك سادت تقاليد فن العمارة في العراق وإيران، وبالإضافة إلي الاختلاف في المدارس المعمارية اختلفت مواد البناء المستخدمة في عالم الدولة الإسلامية ، فكان لابد من صهر هذه المدارس المعمارية المتباينة.

وإذا كان للمستشرقين من فضل بالنسبة للفنون الإسلامية في العصر الحديث، فهذا الفضل يتمثل في اهتمامهم البالغ بالعمارة الإسلامية ، في الكشف عنها وتسجيلها ، وتوصيفها والتأريخ لها تأريخا علميا، إلا أن كثيرا من دراساتهم يشوبها الذاتية ، حين يقدمون تفسيرا لنشأة هذه العمارة والطرز التي تنتمي إليها.

وعلي الرغم من أننا نجد كثيرا من المستشرقين المنصفين للفنون الإسلامية في كيفية نشأتها وفي طابع الأصالة والإبداع المتجلي فيها، إلا أننا نجد أيضا بعض المستشرقين الذين يبخسون الفنون والعمارة الإسلامية حقها .

فثمة من يدعي أن المدينة الإسلامية والعمارة الإسلامية لا وجود لها ، وأنها بنيت علي غرار المدنية الأوربية في القرون الوسطي ، وهذا بين الخطأ وفيه محاولة لإلغاء خصوصية المدن العربية، وهو رأي ليس بجديد ، فالمستشرقون مثل "أندريه ريمون" يصلون إلي الاستنتاج ذاته لكن باختلافات معينة.

فسنجد"كونيل" Kuhnel يذهب إلي أن الفن الإسلامي لا يفرق بين ما هو ديني ، وما هو دنيوي ، وأن الجانب الديني المتمثل في المسجد كان متأثرا بالعمارة الكنسية. وإلي مثل هذا ذهب كثيرون يجئ في مقدمتهم" كريسويل Cresewell " في دراسة له ، ولكن هناك فروق كثيرة بين المسجد والكنيسة، ومن أهم هذه الفروق أن الكنيسة تضرب في العلو صاعدة نحو السماء بجدرانها العالية وأبراجها ومواضع أجراسها ، حتى لقد قال " ميشيليه Michelet" إن الدعامات الخارجية لجدران الكنائس تشد أزرها في صعود نحو السماء" ، أما المسجد فعلي العكس من ذلك يقوم منبسطا علي الأرض رمزا للوقار والإخلاص والشجاعة الهادئة ، فخطة بناء المسجد ذات شخصية تدعو إلي الدهشة، وإذا كانت درجة الأصالة في أي طراز معماري تقاس بالنسبة للأهمية التي تعطي للمساحة التي يشغلها ، فإننا ينبغي أن نسلم بأننا نجد في المسجد استعمالات إسلامية للمساحة "(٥).

وأهم ما يؤخذ علي دراسة كريسويل، أنها تنظر من خلال مفاهيم المدينة الغربية سواء أكانت إغريقية رومانية أو كانت غربية (٦). أما "جون رسكن" فقد قرر أنها تراعي حاجات المجتمع ، علي نحو ما جاء في كتابه"مصابيح العمارة السبع" : التضحية والحقيقة، والقوة والجمال، والحياة والذكرى " فالعمارة في نظره هي ترتيب المباني وزخرفتها بطريقة تجعل رؤيتها تبعث علي الصحة والقوة والسعادة الروحية (٧).

وقد حرص الفرنسيون منذ دخولهم المغرب علي دراسة العمارة الإسلامية ، ولذلك يعتبر الفرنسيون من أشد الأمم اهتماما بالعمارة والتأريخ لها . ولذلك ظهرت لهم مدرسة جليلة

من الأثريين المتخصصين من أمثال " جورج مارسيه" "وبول ريكار" "وهنري دوسو" "وجاستون فييت" Gaston Wiet " وإيلي لامبير " "وجان سوفاجييه" "والكابتن كريسويل" الإنجليزي Creswell وتالبوت رايس Talbot Rice واشتهر من الألمان أرنست كونل Ernst Kuhnel .

ويبدو أن العديد من الباحثين والمستشرقين قد خلط بين شكل ومضمون العمارة والفنون عند العرب المسلمين، والشعوب السابقة عليهم، لا بل ذهب هؤلاء إلي تجريد العرب من أي فضل في عمائرهم بعد الإسلام ، وفيما استخدموه من أدوات فنية.

فهم يرون أيضا أن العرب لم يكن لهم فن رفيع أكان في مجال العمارة أو الزخرفة ، معتمدين في قولهم علي بعض الآراء التي وردت في ثنايا المصادر العربية نفسها كنص البلاذرى حيث يشير إلي أن الوليد بن عبد الملك بعث إلي عمر بن عبد العزيز عامله علي المدينة ثمانين صانعا من الروم والقبط من أهل الشام ومصر لاستخدامهم في إعادة بناء جامع الرسول(ص) بالمدينة، وما ذكره المقدسى من أن الوليد بن عبد الملك استحضر لبناء الجامع الأموي بدمشق مهرة الفنانين من فارس والهند وإفريقية وبيزنطة.

ويفسر أصحاب الرأي السابق حرص العرب المسلمين علي رعاية رجال الفن والعمارة في الأقاليم المفتوحة، واستخدامهم في البناء والزخرفة بأنه يعني استمرارية وجود الفنون والعمارة السابقة علي الإسلام في العصور الإسلامية .

وقد مر بنا أن فن العمارة فن قديم قد نشأ مع الإنسان منذ وجوده وتطور وسائل حياته، ومن هنا فإن الإسلام جاء لا ليحدث في هذا الميدان ما لم يكن أو يوجد شيئا من عدم، وإنما ليضع هذا الفن أمام معطيات منهجية تجعله من خلالها يؤدي وظيفته بطريقة جمالية ، دون الإخلال بتلك الضوابط المنهجية.

ومما لا شك فيه أن لفن العمارة وظيفة يؤديها ، بدءا من تلبية الضرورات وحتى الوصول إلي التحسينات الجمالية، بعد استكمال الحوائج.. ومن هنا فعمل رجال العمارة

والفنانين غير العرب وغير المسلمين يجب ألا يجرد عناصر العمارة الإسلامية الأولي فيرجعها إلي رومانية وفارسية وهندية .. الخ ، بل علـيه أن ينظر إليها من منظور جديد قوامه ذوق شخصية رعاة الفنون الجدد من حكام المسلمين ومن خلال العقيدة الدينية الجديدة.(٨).

ومن هنا فليس يكفي أن ننظر إلي العمارة الإسلامية أو الفنون العربية ، كأنما ننظر إلي شئ مستقل بذاته، دون اعتبار للأحوال والأفكار التي أسهمت في ابتكاره وتكوينه وإنتاجه . فالبديهي أن هذه العمائر والبنايات تم بناؤها أو صنعها لغرض خاص، ولإدخال السرور إلي قلوب أصحابها ، وأنها ابتكرت في أحوال وأجواء اجتماعية وثقافية خاصة، لتحمل في أجزائها أفكارا خاصة كذلك.

ولهذا يتعين علينا أن ندرس الغرض الذي من أجله بني المبني ، والمنفعة التي من أجلها صنع الشيء ، وأن ندرس أحوال الحياة الاجتماعية والصناعية في عصر هذا أو ذاك ، وأن نعرف المصدر الذي جاءت منه المادة الأثرية أو فكرتها، وكذا جميع المعاني التي ساعدت علي ابتكار هذا المبني وذاك الشيء الأثري ، وهذا سوف يؤدي إلي ازدياد مدى معرفتنا وإحساسنا بجمال العمائر والأدوات الأثرية الإسلامية ازديادا بالغا. وكما تنبأ المستشرق "فان برشم" سوف تضيف هذه البحوث الفنية والجمالية إضافات عظيمة إلي مستوى معرفتنا بالحضارة الإسلامية التي يبلغ الفن فيها منتهى آيات الجمال.

وتعتبر إيجابية العرب المسلمين في التعامل مع الموجود من عمائر وفنون ، والإعراض عن النظر إليها علي أنها موروثات لا يجوز الاقتراب منها لاعتبارات دينية ، من أهم الدلالات علي وجود الحس الفني والشعور الجمالي عند المسلمين الأوائل.

ومن هنا لا يمكننا أن نقارن العرب الفاتحين ، وطريقة تعاملهم مع الموروث الحضاري بما فعله الغزاة المغول بالموروث العربي الإسلامي ، أو حتى ما فعله غزو القبائل الجرمانية للحضارة الرومانية، فالفتوحات العربية كانت شكلا إيجابيا من الانفتاح علي الموروث الحضاري الموجود في العالم في ذلك الوقت.

والعرب وإن لم يكن لهم في موطنهم الأصلي تلك العمائر والفنون التي كانت عند الفرس والرومان، إلا أنهم كانوا يملكون حسا حضاريا نابعا من أن الجزيرة العربية كانت أيضا مركزا من مراكز الحضارات القديمة، فقد أقاموا في جنوب جزيرتهم قصورا وسدودا وخزانات تغني بها شعراؤهم ومجدها رواتهم كما ورد في أخبارهم في مرحلة ما قبل الإسلام.

أما في الإسلام ، فالمسجد – عند الغالبية العظمي من الدارسين والباحثين في تاريخ العمارة الإسلامية وفنونها – يعتبر أفضل المنشآت علي الإطلاق التى يتجلي فيها التعرف بصدق علي نشأة فن الهندسة والتخطيط والبناء والزخرفة عند المسلمين ثم متابعة تطور العناصر المعمارية المختلفة خلال العصور المتتابعة ،كالقعود والأعمدة وتيجانها والدعائم والقباب والمقرنصات والمآذن وغيرها(٩).

ويعتبر المسجد النبوي في المدينة المنورة ومسجد الكوفة(٦٣٩م) ومسجد عمر بن الخطاب في القدس المعروف بمسجد قبة الصخرة وجامع عمرو بن العاص بمصر(٦٤٣م) هي أهم المساجد التي بنيت في العصر الأموي والراشدي. ولم تبق هذه المساجد علي شكلها الأول لكن جوهر تصميمها الهندسي ظل باقيا.

ويري "فان برجم" Van Perchem أن التصميمات الأصلية لهذه المساجد البدائية مقتبسة من الكنيسة المسيحية الأولي ، فالصحن مقتبس من القاعة الكبرى Atrium والجزء الرئيسي للإيوان من المصلي الكنسي، والمقصورة من الحاجز القائم بين المصلين والمذبح والمنارة من برج الكنيسة والمحراب من صدر المذبح" (١٠).

ويكاد هذا الرأي ينفي الباعث الأول لنشوء مثل هذه المعايير الإسلامية. وهو الباعث علي العمل الذي يفرض صيغا قد تتلاقي مع الصيغ التي ظهرت في الكنيسة ولكنها لا تنسخها، ونحن مع كثير من الباحثين (١١) لا ننفي كليا وجود التأثيرات الكنسية علي بعض المعايير المعمارية الإسلامية، خاصة وأن كثير من الكنائس فيما بعد قد تحولت إلي مساجد ، ولكننا لا نقلل من أهميتها ، ونغلب عليها امتداد تأثير الشكل الأول لمسجد الرسول(صلي) والحاجة العملية لظهور المعايير الجديدة المتمثلة في الصحن والمقصورة والمنارة والمحراب.

ويكاد المستشرق "مورينو" يتفق مع رأينا هذا عندما يقول :"جاء المسجد علـــي أثـــر الكنيسة ولكنه لما كان وفيا لمبادئ عقيدته الدينية لم يستطع أن يبلغ مبلغ ما في الكنيسة مـــن روائع، ثم إن مجرد المظهر الإنساني في الدين هو الصلاة يجعل المسجد يقـــوم علـــي أســـاس إنساني هو الوضع الأفقي في خط مستقيم ترجمة لما هو ثابت في الطبيعـــة كالـــسهل والبحـــر والكتلة البشرية المتماسكة الساكنة في نظام يتسق ونظرية المساواة في المجتمع الإســـلامي ، حيث لا يوجد من النظام الطبيعي سوي الإيمان المشترك وهو مجتمع المؤمنين فـــي الإســـلام، فهناك غابة من الأعمدة المتراصة في نظام وامتداد لا يحده البصر تحت سقف مـــسطح وذلـــك تعبير معماري أقرب ما يكون شبها بجماعة المصلين تحت السماء المهيبة"(١٢).

وهكذا برغم النشأة البسيطة العـــفـــوية والعـــملية للمسجد الإسلامي في العـــصر الأموي والراشدي فإننا نجد بعض المستشرقين يعودون به قسرا إلي الكنيسة ، ويضفون عليه مؤثرات ساسانية إذا كان في العراق ومؤثرات بيزنطية إذا كان في الشام ومصر.

ولذلك يشير باحث(١٣) إلي أنه لا يمكننا البحث بهذه الصورة عن مثل هذه المؤثرات في فتـــرة كهذه تصل حوالي أربعين عاما شغلت جميعها في المعارك والفتوحات وإدارة الأقاليم المفتوحـــة لنشر وترسيخ الإسلام فيها.

إن العناصر البسيطة للعمارة النبوية والراشدية والتي انطلقت من الأسس التي ثبتهـــا مسجد الرسول هي العناصر التي سادت هذه المرحلة والتي وسمتها. ويمكننـــا أن نفهـــم دأب المستشرقين علي الطعن في هذه العمارة ، لأنها تشكل النواة التي ستنمو من خلالها العمـــارة العربية الإسلامية ، ولذلك عملوا علي دس مؤثرات أجنبية فيها وإرجاع قيمها المعمارية إلـــي قيم معمارية سابقة، علي الرغم من أن العرب كانت لهم ــ كما أشرنا ــ تقاليد فنية معماريـــة طبعت عناصرها الأبنية التي أقاموها في القرون الأولي ، ولسوف تظهر قـــيم فنيـــة معماريـــة جديدة من حاجات الإسلام ووظائفه الدينية والروحية سنجدها تتجلـــي واضـــحة فـــي العمـــارة المتأخرة .

بل وسنجد أن من مظاهر الإبهار في الفنون والعمارة الإسلامية تكاثر صور عناصرها وتعدد أشكالها في الأبنية المختلفة إلي حد يصعب معه الاهتداء فيها إلي عناصر يتماثل بعضها مع بعض تماثلا كاملا. وعلينا أن ننتبه إلي أن التنوع في العناصر لم يكن يمنعها مهمـــا بعـــد

الزمان والمكان الذي أقيمت فيه أن تنطلق بوحدتها في المظهر والجوهر .. ولعل العمارة الإسلامية هي أصدق مثل علي قدرة الفنان المسلم علي إبهار المشاهد من خلال فنه، فالمسجد وهو أول بناء قام به العرب المسلمون بتصميمه وتنفيذه يظهر كيف أن فن العمارة الإسلامية جاء فريدا غير مسبوق وهذا علي عكس ما يدعيه مؤرخو الفنون والعمارة من المستشرقين، فقد اتبع المسلمون أساليب بسيطة بعضها يرجع إلي البيئة العربية والبعض الأخر لعوامل دينية.

إن البيئة العربية الحارة قد دفعت بالمعمار إلي تغطية بنائه بسقف يستظل به الناس من حرارة الصيف ، والعامل الديني يتمثل بتحديد اتجاه القبلة كي تتم الصلاة في الاتجاه الصحيح ، وترتب علي تغيير القبلة وجود ظلتين متقابلتين ، وصل بينهما ، فصار البناء عبارة عن صحن مفتوح محاط بأروقة أربعة حول الصحن. لذا كان بناء المسجد النبوي بسيطا في مرحلته الأولي ، إلا أن يعكس من ناحية أخري شكلا إبداعيا غير مسبوق استوحى فيه المعمار بيئته وتأثر ببساطة العقيدة وبالتالي لا مجال للمقارنة بين عمارة المسجد وعمارة الكنيسة المسيحية ولا القصور الفارسية أو الهياكل اليهودية (١٤).

لقد أغفل المستشرقون عقد الصلة بين مسجد الرسول(ص) الذي كان نواة العمارة الإسلامية والبيت العربي التقليدي قبل الإسلام . ونظرة بسيطة إلي مسجد الرسول(ص) ستبين لنا أنه مكون من سور وفناء ومكان للصلاة وسقيفة وثلاثة أبواب ، وقد كان البيت العربي التقليدي (بالإضافة إلي الخيمة) يتكون من سور وفناء وغرف وباب (أو أبواب) . وربما لم يكن بهذه السعة التي كان عليها المسجد ، ولكنه علي العموم كان يضم هذه العناصر تماما. ولنلاحظ أن مسجد الرسول (ص) كان بيتا له ولزوجاته من بعده.

أما القبة والمنارة والمحراب فهي عناصر معمارية أضيفت لاحقا واشتق أغلبها من عناصر العمارة العربية قبل الإسلام المتفاعلة مع الشكل المعماري للفكر والروح الإسلامي، أي من انعكاسات الفكر علي العمارة ، ولذلك لم تظهر هذه العناصر دفعة واحدة، بل نمت ببطيء وتساوق مع الحاجات العملية والروحية، وشكلت بعد ذلك وحدة واحدة متراصة متكاملة بشكل المسجد الذي نعرفه اليوم وترحلت منه إلي العمارة الدنيوية أيضا من قصور وقلاع.

ومن هنا فتأكيد المستشرقين علي أن القصر الأموي في العراق أو الشام متأثرا إلي حد كبير بالقصور الساسانية أو الرومانية أمر مبالغ فيه ، فنحن لا نقدم مثل هذا التأثير ، ولكن العرب الذين سكنوا العراق والشام قبل الإسلام لم يكونوا مهجرين من فارس أو روما ، بل هم ورثة حضارات عريقة، وما فارس أو روما إلا سلطتين استعمرتا العراق والشام ومصر علي أنها تخوم هاتين الإمبراطوريتين ومكان تماسكهما .. ولذلك كان الاستعمار عسكريا أمنيا دفاعيا ، ولم يكن حضاريا ثقافيا روحيا ، وهذا ما خفف كثيرا من أخذ أو رسوخ القيم الفنية والمعمارية لهما في هذين البلدين ، لكن المستشرقين وقد أخذهم الربط السريع وإبراز مركزية وهيمنة الغرب يعملون علي إغفال هذه الأمور ، وربما عدم الانتباه لها كليا.

وعامة يتفق الباحثون علي ان الفن الإسلامي المعماري الجديد اتخذ أهم أشكاله المميزة خلال العقدين الأخيرين من القرن الأول الهجري ، وأشهر أمثلة هذا الطراز الإسلامي الأول هو الجامع الأموي في دمشق(١٥) الذي ما زال محفوظا بحالة جيدة . وقد أصبح هذا الطراز المعماري الإسلامي الأول هو الطراز السائد خلال أربعة قرون علي الأقل ، وتنتشر الروائع التي تنتمي إليه في جميع أرجاء العالم الإسلامي، من الأندلس حيث نجد جامع قرطبة الشهير ، إلي مصر حيث نجد جامع ابن طولون وجامعي الأزهر والحاكم ، إلي العراق حيث نجد جامع سامراء العظيمة.

ويكاد يكون في حكم اليقين أن معظم المساجد الإيرانية تنتمي إلي نفس الطراز ، بالرغم من أن النماذج المتبقية منها لا تعرف في معظم الأحيان إلا من النصوص المكتوبة ، أو عن طريق المصادر الأثرية الجزئية.

وهذا الطراز ــ كما يذكر أوليج جربار(١٦) ــ يمكن أن يسمي بحق"طراز البناء القائم علي الأعمدة Hypostyle" أن ميزته الرئيسية تكمن في المساحة الواقعة بين حاملين (إما أعمدة أو دعامات) وهناك صور تكوينية مختلفة لهذا الشكل تنشأ من تعديلات أوضاع الأعمدة.

وقد لجأ العرب إلي استعمال الكثير من هذه التعديلات بالفعل ، وهي تدل علي عبقرية العرب المعمارية ــ وأمكن في إطار هذا التكوين المرن إدخال عدد من الملامح الثابتة ــ قليلا أو كثيرا ــ علي عمارة المساجد ، كالصحون ذات الأشجار أو الخالية منها والمآذن والمحاريب

التي كانت في بعض الأحيان تنشأ قبلها قباب للتشريف أو التجميل، وبلاطات محورية أو مقاصير مخصصة لصلاة الأمراء أو بوابات، وإن تكن هذه الأخيرة قد نشأت بعد مضي بعض الوقت ، أما الميضاة فكانت في معظم نماذج المساجد الأولي هذه توضع خارج المسجد .

ويؤكد "جرابار(١٧) ـ ونحن نوافقه علي هذا ـ أن المحراب وحده و الذي أصبح في زمن قصير شكلا مطلوبا لأسباب رمزية أو شعائرية ، أما بقية عناصر المسجد فترك إنشاؤها لاختيار الناس. ولقد أصبح مسجد دمشق الكبير الذي بناه الوليد بن عبد الملك بن مروان نموذجا لأكثر المساجد كمسجد آمد (ديار بكر) ومسجد درعا، والمسجد الكبير في مدينة حلب، بشكله القديم الذي كان عليه أيام الوليد الأول، بالإضافة إلي مسجد حران الذي يرجع إلي عهد الخليفة الأموي مروان الثاني(٧٤٤ـ ٧٥٠م) والذي جعل من حران مقرا له دون دمشق ، ومسجد القيروان في تونس. وفي المدينة المنورة وسع الوليد الأول(٧٠٨م) مسجد الرسول(ص) ولقد قام المعماريون والمزخرفون السوريون بهذا العمل الذي كان دون شك موافقا لطراز المساجد الشامية كما يعتقد "سوفاجيه"(١٨) .

ولقد أنشأ "سليمان بن عبد الملك" مدينة الرملة في فلسطين(١٩). وأقام فيها قصره، كما أقام مسجدا(٧١٧ـ٧٢٠م) أطلق عليه أسم المسجد الأبيض وما زالت مئذنته قائمة حتى الآن أعاد بناؤها المماليك.

وتعتبر مئذنة الرملة من أضخم الأبراج الشرقية ، ولا يعدلها إلا مئذنة الجيرالدا في إشبيلية . ومن أهم المساجد التى أقامها الأمويون خارج بلاد الشام مسجد القيروان الذي أنشأ أولا في عهد هشام (٧٢٨م) أما مئذنته فهي صومعة قامت في منتصف القرن الثامن علي أنقاض مئذنة قديمة كانت كما يبدو مطابقة لأبراج المسجد الكبير في دمشق.

ويتأثر مخطط هذا الجامع بمخطط المسجد الجامع بدمشق. كما يتأثر به كل من المسجد الكبير في قرطبة وكذلك جامع الزيتونة في تونس الذي أنشأ عام ٧٣٢م ، وكانت هندسة هذه المساجد قد انتقلت إلي الأندلس مع الفاتحين من أهل الشام وغيرهم، وأخذت هذه المساجد كثيرا من الأفكار التي كانت سائدة في جامع دمشق ، بل إن المحراب في جامع قرطبة وغيره من المساجد في الأندلس والمغرب بقي متجها نحو الجنوب كما هو شأن محاريب المساجد في الشام.

وليس من شك أن المسجد الكبير في قرطبة ـ كما يذكر الباحث عفيف بهنسي ـ الذي يشكل النواة الأولي لنشأة المدينة هو من أبرز الأوابد الإسلامية التي أقامها العرب من أهل الشام وغيرهم، في الأندلس . ولعل هذا المسجد الذي يضاهي مسجد دمشق ، كان كنيسة مثله ، ثم استطاع عبد الرحمن الداخل، وقد حصل علي تنازل المسيحيين عن كنيستهم ، كما فعل الوليد في دمشق، أن يقيم منشآته عام ٧٨٥م التي اعتبرت أساسا لتوسعات كثيرة علي امتداد هذا المسجد، كما أصبحت أساسا للعمارة الإسلامية الجديدة في الغرب(٢٠).

أما أهم ما يميز المساجد السابقة ، فيمكن القول بصفة عامة أن المساحة الواسعة لبيت صلاة المسجد وصحنه ، كانت أوضح الملامح التي تميزه ، ولابد لنا من تفسيرها، ومن تقويمها في الوقت ذاته بوصفها إنجازا معماريا. ولذلك نجد مستشرقا منصفا(٢١) يؤكد علي أن صحون المساجد ذات الأعمدة

لم تتأثر بأي طراز معماري آخر سابق عليها ، وإنما كان هذا الطراز ابتكارا إسلاميا خالصا. وهناك حجج كثيرة تدعم هذا الاستنتاج ، وبخاصة أن هذا الطراز وتطوراته الأولي حدثت في المدن الجديدة التي أنشأها المسلمون في العراق ، حين لم توجد منشآت معمارية لها أروقة ذات أعمدة تشبه ما أنشأه المسلمون. وربما كانت هناك حجة أهم من هذه ، وهي أن الحاجات أو المطالب التي أدت إلي إنشاء المسجد ، كان لا يمكن أن تفي بها المنشآت المعمارية التي كانت قائمة عند ظهور الإسلام.

فهذه الأغراض لم تكن في المكان الأول أغراضا دينية ، بمعني أنه لم يكن هناك ضرورة إلي إقامة طقوس ظاهرة الملامح أو عبادات تلزم المسلمين بإنشاء مثل تلك المباني ونعلم جميعا الحديث الشريف الذي يخبرنا فيه النبي(صلي) بأن الأرض جعلت له مسجد وطهورا ، فبعد مرور عشرات السنين علي إنشاء مسجد للكوفة ، كانت أرضه لا تزال غير مبلطة ..بل إن المسجد كان المركز الاجتماعي لكل أنواع النشاط العام والخاص ، وقد احتفظ لنا الكتاب القدامى بقصص غريبة تصور حوادث ذات أهمية سياسية كبرى ، أو وقائع غير ذات شأن وقعت في المساجد.

وعلي ذلك فقد كانت المساجد منشآت لخدمة الجماعة الإسلامية بكل ما يتضمنه هـذا التعبير من معنى ، وكانت أنواع النشاط التي تمارس في المسجد تختلف عن تلك التـي كانـت تزاول في أروقة الخطابة الرومانية أو الإغريقية (الأجورا Agora) : ذلك أن المساجد كـان استخدامها مقصورا علي الأمة الإسلامية ، وفي المدن القديمة خاصة دمشق وبيت المقـدس ، حيث كان المسلمون أقلية في أول الأمر ، كان لابد لمنشآتهم المعمارية من أن تكـون صـالحة لاجتماع كل المسلمين ، للقيام بأوجه النشاط المتعددة الخاصة بهم ، وتكون في الوقت نفـسه ذات أشكال تميزهم عن غير المسلمين بشكل ظاهر.

وهكذا فإن المسجد الإسلامي ظهر تلبية لحاجة مزدوجة ، هي الحاجة إلي مكان عـام يسع الجماعة الإسلامية وحدها، والحاجة إلي مكان يتميز عن غيرهم من الأمكنـة المـسيحية والزرادشتية أواليهودية ، وفي كلتا الحالتين لم يكن من الممكن استخدام المبـاني القديمـة أو تقليدها. ولا ننسي أن المساجد قد اتخذت بعد ذلك لتأدية كثير من المهام الكبيرة في الإسلام ، فقد كانت إلي جانب وظيفتها في العبادة محاكم للقضاء ومدارس للعلم ومنتـديات للمـشاورات السياسية.

وهكذا بدأ العرب بعد الإسلام النهضة الفنية المعمارية مستعينين بداية الأمر بالتقاليد القائمة في كل من العراق والشام وسوريا، وهي ساسانية في أولي وبيزنطية في الثانية، ولقـد كانت هذه التقاليد في حقيقتها نتيجة لتطورات الفن الرافدي نفسه وللفنون التي ظهـرت علـي الأرض العربية فلم ينقطع العرب في يوم من الأيام عن البناء والتعمير .

وكان عبد الملك بن مروان قد أنشأ في القدس بناء قبة الصخرة ثم المسجد الأقصى ، مثلما أقام ابنه الوليد المسجد الكبير في دمشق ،ثم أقام الخلفاء الأمويين في أراضي الشام مـا يقرب من ثلاثين قصرا، مازال أكثرها قائما حتي الآن ، وفي مصر أنشأ الطولونيون مـسجدهم عام ٨٧٩م المستوحي من فن سامراء ، كما أنشأ الأغالبة في تونس مـسجدهم الكبيـر فـي القيروان مسجد عقبة بن نافع عام ٨٣٦م ، ثم أنشأ الفاطميون في مصر عـام ٩٧٢م مدينـة القاهرة ، والجامع الأزهر ثم مسجد الحاكم ومسجد الصالح طلائع والجيوشـي والأقمـر مـع المدافن ذا ت القباب والمدارس ، كما أنشأوا سور القاهرة بأبوابه الثلاثة باب النصر والفتـوح وزويلة.

ومنذ نزح عبد الرحمن الأول إلي قرطبة عام ٧٥٦م ازدهر فيها الفن العربي في عهدي المرابطين والموحدين ، كما تجلى في المسجد الكبير في قرطبة ، وكان النواة الأولى لنشأة المدينة ثم مسجد تلمسان وجامع القيروان في فاس، وكثير من القلاع في المغرب والأندلس. وفي عهدي الأيوبيين والمماليك أقيمت في سوريا ومصر المنشآت التي مازالت قائمة حتى الآن مثل بيمارستان نور الدين والمدارس الكاملية والظاهرية في دمشق ومسجد بيبرس في القاهرة ومسجد السلطان قلاوون ومسجد قايتباي وقصر صلاح الدين في قلعة القاهرة .

<u>التمثل والإبداع في العمارة الإسلامية</u> : وتتجلى عبقرية العرب والمسلمين الفنية في المباني والعمائر المدنية مثل تجليها في المساجد والأبنية الدينية ، بل لقد أضفى المسلمون طابع الفخامة علي كثير من المنشآت ذات الأغراض المدنية العادية، كالمدارس والدكاكين والفنادق ، والمارستانات ، ومواضع الاستراحة أو الخانات علي طول الطرق التجارية، والحمامات وأسبلة المياه في الشوارع ، وحتى مخازن البضائع الكبيرة المعروفة بالوكائل.

فقد أنشأت لهذه المرافق واجهات ضخمة وزخارف فخمة، واستخدمت فيها أحدث أساليب الإنشاء وأدق الحيل الفنية المعروفة ، كما هو الحال مثلا في الخانات أو منازل القوافل الفخمة التى بنيت في الأناضول في القرن السابع الهجري / الثالث عشر الميلادي(٢٢).

ولسنا بحاجة لذكر بديهيات عن وظائف الأسواق ومنشآتها من خانات وقيساريات ..الخ كذا عن الحمامات والبيمارستانات والخوانق والمساكن ونحوها. ورغم كون تلك الوظائف تخدم أغراضا عملية ، إلا أن منشآتها اكتسبت طابعا جماليا "عن طريق التنوع البارع في المعالجة التى أصبحت أساسية ونموذجية . لقد أكسب الفن الإسلامي تلك العمائر مسحة جمالية مرموقة تظل أشكالها الجوهرية من أخص خصائصه وأبرز صفاته"(٢٣) وإذا كانت روح الإسلام قد أعطت تلك العمائر فكرا جماليا ذا مسحة روحية؛ فإن تلك المسحة لم تنزع عنها النكهة الحسية الحية والإثارة للتأمل والتخيل(٢٤).

ويشير "جرابار" إلي أنه ينبغي أن نلتمس أسباب تطور العمارة الإسلامية في عدد من الخصائص الاجتماعية والدينية التي يتميز بها العالم الإسلامي ، كالأهمية التى أضفاها الإسلام علي العمل إلي جانب الإيمان مما شجع الناس علي القيام بنشاط اجتماعي، وكذلك القوة التــي وصلت إليها طبقات المياسير (البرجوازية) في المدن الإسلامية ، بما لها من ذوق ومن حاجات خاصة(٢٥). وقام نظام الأوقاف أو الحبوس الذي حث الناس علــي إقامــة منـشآت خيريــة ومؤسسات اقتصادية عديدة كان يباركها الدين ويحميها من المصادرة ، ناهيك عن ميل الناس في العصور الوسطي إلي استغلال أموالهم في المباني والأراضي دون التجارة والصناعة.

ويرى "أوليج جرابار" في بحثه القيم عن العمارة والفن بأن هناك جذور مبكرة ، طبعا ، إيرانية، بيزنطية ، رومانية، وسط آسيا، بنيت واستعملت من قبل المدينة الجديدة ، ولكن هذه الاقتباسات غالبا ما حورت وأعيد تشكيلها بطريقة مميزة(٢٦).

كما يؤكد في مكان آخر (٢٧) علي أن القدرة الفريدة لدي المــسلمين علــي تحويــل عناصر شكلية أو وظيفية عديدة أخرى إلي شئ إسلامي مع الاعتراف بأن هذه التوليفات كانت أول أمثلة هذه القدرة الفريدة وأقواها تأثيرا. وقد حدث هذا التحويل علي مستويات مختلفة علي مر القرون وأبسط سورة له هو تحوير أشكال معمارية غير إسلامية لخدمة أهــداف إســلامية وهذا هو الذي حدث علي الأرجح في إيران في القــرن الخــامس الهجــري، عنــدما أخــذ المسلـــمــون الإيوان الذي كان موجودا قبل الإسلام ، وجعلوه العنصر الأساســي للمــساجد ولأشكال كثيرة أخرى من المباني.

ويكاد يكون من المؤكد أن أسبابا مختلفة أدت إلي تطور العمارة الدنيوية بدرجة أكبر من ناحية الأصالة من تطور العمارة الدينية ، وأهم هذه الأسباب عدم وجود تنظيم دينــي فــي الإسلام يشبه الكنيسة المسيحية . وحقيقي بطبيعة الحال أن العقيدة كان لها أثر في أشكال مــن المباني مثل الأضرحة أو الروضات وحتى في كثير من أشكال العمارة الحضرية.

إذن فالسهولة غير العادية التى تم بها إيجاد عمارة إسلامية ، كانــت تــرد إلــي أن عمارة القرون السابقة كانت تطوع نفسها لنوع التحويلات التى تطلبها الإسلام، إضافة إلــي أن الغرض الأساس للعمارة الإسلامية الدينية لا يتمثل في المحافظة علي أشكال معينة أو إيجادها،

بل يتمثل في التعبير عن نشاطات معينة، ذلك أن ما أوجد المسجد كان هو المتطلبات العامة للعقيدة مثل جمع المؤمنين وفصلهم عن غير المسلمين ، أكثر مما كان البحث عن أشكال معمارية يتطلبها أداء طقوس وعبادات تفرضها العقيدة.

والنتيجة التي تترتب علي قابلية العمارة الإسلامية للتكيف مع أشكال متباينة هي أن ما يميزها ليس مجموعة من الأشكال ، وليس أسلوبا ، بل هو طريقة لتحويل الأساليب ، ومجموعة من الصفات تفرض علي مجموعة متباينة من الأشكال ويمكن أن نسميها "جوا معماريا خالصا"(٢٨).

وفي هذا تتجلى عبقرية الفنان المسلم القادر علي التمثل والاستيعاب لفنون الحضارات السابقة ونفخ الروح الإسلامية فيها وإضفاء طابع متميز للإسلام في هذه العمارة الجديدة. ولا أدل علي عبقرية المسلمين في العمارة من قدرتهم علي توفير المرونة اللازمة فبالإضافة إلي المعني التاريخي لمسجد الصحن ذي الأعمدة ، كانت له دلالة أخري ، ذلك لأن المسلمين عندما ركزوا جهودهم علي تنظيم المساحة الداخلية للمسجد بحيث تناسب الحاجات المتغيرة لجماعة في طور التوسع ، جعلوا من المسجد منشأة ذات مرونة ظاهرة وذلك بفضل بساطة تكوينه التى أتاحت إمكانية توسيعه أو تضييقه.

ففي قرطبة مثلا أضيفت ثلاث زيادات إلي الجامع الأصلي . وتوجد هذه الزيادات أيضا في جوامع الكوفة والبصرة وبغداد والقاهرة . أما المثال الوحيد الذي يمكن إثباته لحالة التضييق بين المباني الكبرى علي الأقل ، فهو المسجد الأقصى في القدس(٢٩). ومن الناحية النظرية تعتبر إمكانية تعديل الشكل بما يتفق وحاجات الجماعة ظاهرة حديثة بصورة ملحوظة لم تكن معروفة في العمائر السابقة أو المعاصرة.

وفي البلاد الإسلامية التي يميل أهلها إلي المحافظة كالمغرب الأقصى نجد البهو ذا الأعمدة ظل لعدة قرون الشكل المعماري الوحيد المستعمل في إنشاء المساجد. بينما نجد في الغالب بالنسبة للبلاد التي فتحها المسلمون حديثا أو تحولت إلي الإسلام فيما بعد ، مثل الأناضول والهند، أن البهو ذا الأعمدة كان الصورة الأولي التي بني عليها المسجد ، وأن هذه الصورة ترمز دون شك لأنقى خصائص الإسلام، ولكنها كانت من البساطة بحيث يمكن فيما بعد تطويعها لأي تقليد معماري .

وفي الجمهوريات الإسلامية في جنوب الاتحاد السوفيتي سابقا نجد منشآت معمارية ذات بوابات ضخمة وذات عقود عالية مدببة، فقد خلف لنا المعماريون المسلمون بوابات حجرية مثقلة بالزخارف في مساجد سمرقند وطشقند وبخارى وغزنة وأزربيجان ، ولجئوا أحيانا إلي تزيين الأبواب بإنشاء مآذن عالية علي جانبي المدخل أو علي أركان جدار المدخل.

وجدران المساجد عالية كأنها الأسوار ، تتوسطها الأبواب وتزينها – أحيانا – فتحات في شكل نوافذ ذات عقود ، فإذا دخلت من الباب وجدت نفسك في صحن واسع شبيه بالفناء تحيط به البوائك ذوات العقود المدببة. أما مآذن هذا الطراز فغالبها مستدير ، ومنها ما هو مضلع ذو ستة أضلاع ، وأحيانا يتفنن المعماري في التضليع ، ولا يكون للمئذنة في معظم الأحيان إلا شرفة أذان واحدة في نهايتها (٣٠) .

وتعتبر المئذنة من عناصر الإبهار في العمارة الإسلامية ، وذلك في جمال نسبها المعمارية ورشاقة تكوينها ، بالإضافة إلي أن أشكال المآذن قد تعددت وتباينت واختلفت مواد البناء فيها باختلاف موطنها ، ففي بلاد الشام نشأت الفكرة، واحتفظ المغرب والأندلس بصورتها الأولي المربعة وفي مصر اتخذت طابعا جديدا في عصر دولة المماليك قوامه ثلاثة طوابق ، الأول مربع والوسط مستدير أو مثمن والعالي مثمن تعلوه قبة مفصصة يقال لها المنجرة أو تنتهي بجوسق مسحوب إلي أعلي، ولا يخلو طابق من هذه الطوابق الثلاثة من الزخارف الهندسية المحفورة علي الحجر من خطوط متعرجة أو دوائر متقاطعة أو نجوم متشابكة ويفصل بين الطابق والآخر شرفة تحملها مقرنصات علي شكل خلايا النحل.

واتخذت المآذن في العراق النظام اللولبي أو المخروطي الذي تدور حوله مراق حلزونية، كما هو الحال في الملوية ومنارة أبي دلف أو النظام الأسطواني الذي ينتهي بقبة مضلعة كما في مآذن بغداد وكربلاء والموصل.

وفي إيران والهند اتخذت المآذن أشكالا إسطوانية تضيق أقطارها كلما ارتفعت إلي أعلي كمئذنة قطب منار بدهلي ومئذنة ضريح تاج محل بأجرا ، ويتجلى الإبهار في عمارة المآذن الإسلامية في مسجد الجامع باشبيلية وتنطق عمارة (الجيرالد) الصاعدة في إيقاعها

وكذلك زخارفها المحفورة في الآجر المخوزقات والموزعة في تعادل واتزان مع رقة وبساطة في تقسيمات رأسية رائعة(٣١).

ومن أهم ما تتميز به المآذن في هذا العصر الشرفات البارزة ذات الخمائل الجميلة المصنوعة من الجبس أو الحجر الصناعي، مفرغة تحمل علي تكوينات معمارية من المقرنصات كما في جامع قايتباي ، وأعطت هذه المآذن صفة فاحصة لهذه المساجد الإسلامية بجمال وشكل وسحر، وهي ترتفع كالسهم "المسلة الفرعونية" في الفضاء السماوي الرباني ،خلفها كأنها أذرع ممتدة إلي الله
سبحانه وتعالي تطلب المزيد من الرحمة(٣٢).

ويكاد تصميم المئذنة المعماري أن يكون نحتا ، أخضعت فيه التقنية الإنشائية للتعبير الفني المعماري الذي يهدف إلي الصعود والتسامي ، فلم يأبه المعماري المسلم بالمصاعب الإنشائية العويصة التى صادفته في سبيل تحقيق فكرته الفنية التعبيرية ، فقد ذلل له الإيمان المصاعب وحقق المعجزات.

<u>القصور والعمارة الإسلامية</u>: اتسمت المنشآت المعمارية الإسلامية بالضخامة معبرة "عن طابع الحياة الحربية الخشنة" (٣٣) وخير مثال علي ذلك عمائر مدينة سامرا التي اتخذت نمطا خاصا تأثرت به المدن العسكرية في العالم الإسلامي ، خصوصا في مصر والشام (٣٤) كذا مدن الثغور علي الحدود مع بيزنطة وفي الأندلس في المناطق المتاخمة للممالك النصرانية(٣٥). حيث خصت بالأسوار العتيدة والأبراج والمزاغل ، خصوصا في مدن المغرب(٣٦).

وقد كان معاوية بن أبي سفيان ، أول من أنشأ في دمشق قصرا ، منذ أن كان واليا علي الشام واستمر قصر معاوية يتوارثه الخلفاء الأمويون. بل إن عبد الملك بن مروان اشترى من خالد بن يزيد بن معاوية هذا القصر الذي سمي بدار الإمارة كما يروي بن عساكر(٣٧) ثم تابع خلفاء بني أمية إقامة القصور في بلاد الشام . وقد وضع الأب لامنس Lammens وهيرزفيلد Herzfeld قائمة بدور الأمويين الصحراوية كما عدد سوفاجييه Sauvuget ثلاثين قصرا أمويا.

تقوم القصور الأموية وفق مخطط متشابه وشكل معماري موحد علي مبدأ السور المحيط والصحن الداخلي الذي تشرف عليه أروقة بعضها غرف في طابق أو طابقين ، ويأخذ السور الخارجي طابعا حصينا بعيدا عن الفتحات والزخارف . ومع ذلك فإن الأبراج لم تكن ضرورية لوظيفة الدفاع والتحصن ، إذ البادية كانت آمنة دائما ، بل إن سكانها كانوا مواليين وأنصارا للأمويين ، ومن الممكن أن تكون الأبراج لتدعيم الأسوار من جهة ولإظهار البناء بمظهر المنعة والقوة.

وسوف تكون الغلبة للطابع العسكري بعد ذلك علي قصور الخلفاء والأمراء ، كما هو حال قصر بلكوارا الذي أقامه الخليفة المتوكل قرب سامرا(٣٨)، والذي تأثر في تصميماته بإيوان كسرى(٣٩). كانت تصميمات تلك القصور تعوّل علي الجانب العسكري لحراسة الحكام، فضلا عن الجانب الترفي الذي يلائم متطلبات حياة الأرستقراطية .

وقد لاحظ أحد المتخصصين في الآثار أن تصميماتها خلت من الفن الهندسي نظرا لتخلف الرياضيات في هذا العصر(٤٠) بحيث لا نبالغ إذا أطلقنا علي قصور الخاصة آنذاك "القصر ــ الحصن" حيث امتازت بالضخامة والخشونة من الخارج بينما عجت من الداخل بمقومات حياة الإسراف والبذخ.

فإذا توقفنا عند القصور الأموية ، خاصة وأنها كانت أول قصور تبني في الإسلام ، وأثرت بطابعها المعماري في كثير من القصور لعدة قرون. فقد اختلفت الآراء في تحديد مصادر إستيحاء الشكل المعماري للقصر الأموي ، فمن قائل أنها قريبة الشبه بالطراز الهلينستي والبيزنطي الذي تجلي في دير الكهف وقلعة عنتر والأندرين . أو الطراز الساساني ، أو أنها مستمدة من المنشآت التي أقامها العرب الأوائل في الحيرة وهم المناذرة الذين أقاموا الخورنق والسدير.

فلقد تحدث "هنري ستيرن"(٤١) عن أصول حيرية في طراز العمارة الإسلامية . وكان المسعودي قد وصف الطراز الحيري بدون أن تكشف الحفريات هذا الطراز، ولا نري ــ مع الباحث عفيف البهنسي (٤٢) ــ هذا الرأي غريبا ، فلقد أنشأت القصور الأموية في نفس

المناخ وطبق نفس العادات والظروف المعيشية التي كان يعيشها المناذرة، ومع أنه لم يتــضح تماما شكل العمارة الحيرية ، إلا أن هذا لا ينفي الارتباط القومي والجغرافي بهذه العمارة.

وثمة رأى آخر يقول أن شكل القصور الأموية قد نشأ عند الأعراب في البادية الذين جعلوا دائما خيامهم حول فسحة مركزية يجمعون فيها أنعامهم ، ولقد نشأت دورهم في الحضر على نفس الترتيب ، ومنها بيت الرسول(صلى) في المدينة ودار الندوة في مكة وبيوت القــواد المسلمين في البلاد المفتوحة ، كما بنيت على نماذجها المساجد والجوامع والمدارس والخانات. وصاحب هذا الرأي "مارسيه" نفسه في دراسة سابقة(٤٣).

والواقع أن رأي "مارسيه" الذي عرضه في كتابه" الفن الإسلامي" ونشر عــام ١٩٦٢م يتضمن رأيا مخالفا إلى حد بعيد لرأيه القائل بتأثيرات بيزنطية وساسانية فهو يقول :" لقد تغلغل الإسلام في الحياة البيئية كما دخل حياة المجتمع وصاغت الطبائع التي نشرها شــكل البيــوت والنفوس"(٤٤).

كما يؤكد على أنه "عدا العادات والتقاليد وطابع المحافظة على حرمة الحياة العائلية ، تأتي الضرورات الجغرافية التي أوجبت إقامة الصحن والأروقة إذ ليس بوسع المرء أن يزهو بالتمتع بمناخ قليل القساوة وسماء معدومة الضباب مشعة في غالب الأحيــان ، تحــض علــى الحياة في الهواء الطلق"(٤٥).

ومن هنا ففن العمارة الأموي هو فن أصيل نشأ في غالب الأحيــان ، ووفــق الظــروف المناخية القاسية وبالمواد المتاحة المنسجمة مع هذه الظروف والتقاليد، واستعار متفننــا فــي عمارته بما انتقاه من تقاليد زخرفية ومعمارية شائعة ، رومانية أو ساسانية أو بيزنطية.

ويجب أن نلاحظ أن الخلفاء الذين جاءوا بعد الوليد، لم يقيموا فــي دمــشق بــصفة متواصلة ، بل أقاموا في قصور تقع على تخوم البادية قريبا من الأراضــي الزراعيــة ، لعــدم ألفتهم التامة الحياة المدينة، ولتوالي الأوبئة والأمراض على دمشق ، وكذلك لقربهم من القبائل العربية التي تسكن البادية والتي يسعى الخلفاء يومئذ للاحتفاظ بولائها ، فضلا عــن أن هــذه

البوادي كانت مدرسة للأمراء الأمويين يتكلمون العربية الخالـصة مـن الهجنـة أو الرطانـة الآرامية كما يقول ابن عبد ربه في "العقد الفريد" .

لذلك فإن المنشآت الأموية في البادية والتي يطـلـق عليها أسـم البوادي لم تكن علي مستوي واحد من الاكتمال ، فلقد ابتدأت حسب رأي لامنس(٤٦) علي شكل سـرادق ثـم تطورت ، فأصبحت تضم حماما ومسجدا ، ثم لا تلبث أحيانا أن تتوسع لكي تضم قـصرا يليـق بالخليفة ، ويستتبع ذلك استغلال الماء في الاستحمام والزراعة وإنشاء الأقنية وإقامة المنشآت للمزارعين والحيوانات كما هو الأمر في قصر الحير الغربي.

ولا ننسي أن المهرة من الفنانين العرب قد بلغوا الغاية فـي التفـنن وفـي التعقيـد الزخرفي والإسراف الجنوني في مزج المنظر الطبيعي بالبناء ، وإحداث تأثير جمـالي يحـرك المشاعر ويهز النفوس: فدار الزينة كان قصرا ريفيا لبني عباد يـشتمل بالأشـجار وتكتنفـه الأزهار وتحيط به البساتين النضرة(٤٧) ذات الزهور العطرة والألوان الزاهية.

ونظام البرطلات التي تتقدم المجالس تشهد نظائرها في واجهة بهو الجص من قصر أشبيلية زمن بني عباد ، وسيصبح تقليدا متبعا في قصور الحمراء بغرناطة ، ونظام الأحـواض الرخامية أو الصهاريج التي تتوسط القاعات والمجالس إلي بحيرات صناعية في عصر الطوائف مثل قصر المأمون بن ذي النون بطليطلة (٤٨).

ويجب أن لا نسي دور المهتمين برعاية الفنون الإسلامية في تقـدم وازدهـار هـذه الفنون ، خاصة وأنهم قد وفروا إمكانيات العمل ، منها الأموال علي شـكل رواتـب أو أدوات الرسم والنقش أو ألوان وأوراق أو توفير المكان المناسب . وقد وصلنا العديد مـن الإشـارات التاريخية حول دور رعاية الفنون في مسيرة الفن الإسلامي ، وخاصـة الحكـام والـسلاطين والوزراء والأمراء الذين حكموا الدولة الإسلامية في عصروها المختلفة.

ولا شك أن اهتمام حكام الدولة الأموية بالخروج إلي الصحراء أدي إلي فكرة إنـشاء الاستراحات والقصور الصحراوية(٤٩). وأن مجموعة هذه الأبنية كانت تخـضع لعـدد مـن الأفكار التي فرضها الرعاة القائمين علي تنفيذ العمليات الفنية ، فجاءت هذه الأبنية تعكس ذوق

رعاة الفن بالإضافة إلي كونها تؤدي وظيفة محددة، من هنا نلاحظ أن ذوق رعاة الفن كان يظهر من خلال توجيهاته للفنان أثناء أداء واجبات العمل الفني ، أو قبل قيامه به ، فلولا حرص هؤلاء الرعاة ورغبتهم في البناء لما وجدت هذه المباني وبهذا الشكل الذي وجدت عليه.إضافة لتأثير العقيدة الدينية التي كان يعتنقها هؤلاء في تغييب العناصر الفنية التي ميزت أعمال الفنان في العصور السابقة علي الإسلام، وقد حاول الفنان أن يتخلص من الرموز العالقة بفنه التي لها علاقة بمعتقدات دينية أو فكرية غير ما يعتقده راعي الفن الجديد، نضرب أمثلة علي ذلك بمنتجات الخزف ذي البريق المعدني، وكذلك المنسوجات الإسلامية التي كانت تحوي قبل الإسلام رموزا دينية ، ما لبثت أن اختفت بعد الإسلام(٥٠).

ولقد أقام عبد الملك بن مروان عام ٧٢ هـ/٦٦٩م قبة الصخرة المقدسة ، ورصد لبنائها خراج مصر لسبع سنين. وتعتبر "قبة الصخرة" عند معظم مؤرخي الفنون ، أعظم العمائر الإسلامية في الجمال والفخامة وإبداع الزخرفة، كما تمتاز عنها ببساطة التصميم ، وتناسق الأجزاء.

وقد روعي في تصميمها أن يكون ملائما ليحيط بالصخرة المقدسة في الحرم الشريف ، وهي تتكون من مبني حجري مثمن الشكل ، قوامه تثمينة خارجية ، وبداخلها تثمينة داخلية ، وبين التثمينة الداخلية والدائرة المقام عليها القبة رواق ، وقد خصصت هذه الأروقة للصلاة ولمرور الناس حول الصخرة.

ومن آيات الإعجاز المعماري في تصميم بناء قبة الصخرة أنه روعي فيه أن يكون في دائرة دعامات القبة لفت بسيط ، حتى لا تحجب الأعمدة الواقفة أمام الرائي الأعمدة الأخرى المقابلة في الطرف الآخر . ولذلك يتسنى لمن يدخل في أي باب من أبوابها أن يرى جميع ما بها من الأعمدة ، والأكتاف سواء فيها ما كان أمامه تماما ، أو ما كان في الجهة المقابلة(٥١).

أما المدارس كمنشآت معمارية فلم تنتشر في بلاد الشام إلا منذ النصف الثاني للقرن الحادي عشر، وإن ما بقي منها إنما يرجع إلي عهد السلاجقة أنفسهم ، وخاصة المدرسة النظامية التي أنشأها نظام الملك في بغداد ، التى تكاد تكون أشبه بالجامعة وتخضع لنظام

معماري مختلف عما ظهر في دمشق. إن ترتيب المدارس الشامية علي اختلاف أشكاله يبقى متقاربا ، فهي مؤلفة من قاعات للتدريس وحجرات للأساتذة والطلاب، ومن مصلي وميضآت ، وقد تتضمن مدفنا مقببا لمنشئ المدرسة ، كما تتضمن إيوانا لممارسة التدريس في الهواء الطلق أيام الصيف.

ولقد ظهرت في بلاد الشام وفي العهد المملوكي ولأول مرة نظام المدارس المصلبة ، وذلك بافتتاح أربعة أواوين علي صحن المدرسة الداخلي لتسهيل تدريس الفقه حسب المذاهب الأربعة. ولقد انتشر هذا الشكل المصلب فيما بعد في المدارس المصرية التي كانت تستعمل قبلا مساكن خاصة كثيرا ما كانت تحول إلي مدارس(٥٢).

ولعل أقدم خان أنشئ في العهد الإسلامي هو الخان الذي بناه هشام بن عبد الملك عام ٧٢٨م علي مقربة من قصر الحير الغربي ، ولم يبق من هذا الخان إلا بوابته الحجرية الضخمة التي أعيد بناؤها في متحف دمشق ، وقد نقش علي ساكفها Architrave كتابة بالخط الكوفي في تبين اسم المعمار(ثابت بن أبي ثابت) . وتاريخ الإنشاء رجب تسع مائة، وليس بإمكاننا تحديد الوصف المعماري لهذا الخان ، ولكن الخانات الشامية تجد أشكالها المطابقة واضحة في الأندلس حيث نراها مجرد فنادق مؤلفة من نزل وسوق وصحن محاط بالأروقة ، وتنفتح تحت الأروقة غرف ، ومدخل الفندق مفتوح في وسط أحد الجهات بباب عريض ، وثمة بوابة ذات قوس كبير ودهليز يسبق المدخل. ومن أمثلة هذه الفنادق ، فندق التطوانيين في فاس وفندق مخزن الفحم في غرناطة(٥٣).

أما <u>البيت العربي التقليدي</u> ، فمتشابه في عمارته في شرق البلاد العربية ومغربها ، فهو ذو واجهات صماء خالية من النوافذ ، ولا يكاد يتبين المرء روعة العمارة والزخرفة فيه، إلا بعد أن يزور ويدخل إلي صحنه ليرى بنفسه فسحة سماوية واسعة تتوسطها بحيرة يتدفق الماء إليها من ينابيع برونزية بأشكال حيوانية ، وتزين هذه الفسحة أشجار الليمون والنارنج ، وتحيط هذه الفسحة السماوية غرف عديدة قد يصل عددها إلي الثلاثين غرفة ، وترتفع جدران الغرفة إلي أكثر من خمسة أمتار يغطيها سقف من الأعمدة الكبيرة التي تحمل ألواحا ملونة ، وتكتسي الجدران أحيانا بزخارف رائعة تندمج فيها أبواب الخزائن التي تحفظ بها أشياء كثيرة

من الفرش والملابس. وتنفتح هذه الغرف العديدة علي الصحن لتمتع الناظر بمشهد الصحن من جهة وبدفء الشمس ونورها من جهة أخرى.

وأبرز هذه الغرف هو الإيوان ، أي الغرفة العالية السقف ، يبلغ ارتفاعه ضعفي سقف الغرفة وينفتح هذا الإيوان كليا علي الصحن يزينه من الأعلى قوس كبير مزخرف بطريقة (الأبلق) وهو حشوات من ملاط معين علي حجر أو جص محفور. أما القاعة فهي صالة الاستقبال الكبيرة، وتمتاز بسقفها العالي وبأرضها المختلفة الارتفاع ، إذ أن مكان الجلوس يرتفع عن مكان الاستقبال ،وقد تكون القاعة مؤلفة من جناح واحد أو جناحين أو ثلاثة أجنحة ويطلق علي الجناح كلمة(طراز) وهي تركية الأصل.

وتغطي جدران القاعة زخارف خشبية ملونة ونافرة فيها صور نباتية وزهور وفيها لوحات لمشاهد مدن وبساتين ، وفي القسم المنخفض من القاعة بحيرة صغيرة يتدفق الماء فيها باستمرار، يأتيها من أعلي بعد أن يسقط علي سلسبيل يزين أحد الجدران. أما نوافذ القاعة العليا فهي ذات زجاج ملون أو معشق يعكس ألوانه الزاهية علي جدران القاعة فيزيدها بهاء ورونقا.

إن هذا القسم من المنزل يشكل ما يسمى بالحرملك أو القسم الداخلي ، وهناك بيوت كثيرة لها قسم السلاملك أي قسم الاستقبال ، تربطه بالقسم الآخر دهاليز ضيقة ، وقد يضاف للمسكن أمكنة للخيول(٥٤). ونلاحظ أن الفناء الداخلي في البيت العربي تتجلى فيه معالجة معمارية تحجب الساكن عن جميع تقلبات الطبيعة وتترك له التمتع بالسماء وحدها، سماء الشرق وصفائه وسحره وروعته، فإن فكرة الفناء الداخلي نابعة من بذور الفكر الشرقي واستجابة صريحة لمقتضيات المناخ الشرقي.إن الفناء الداخلي أو الحديقة الخاصة التي يتجمع فيها أهل البيت تقوي من الروابط الأسرية وتزيد بالتالي الشعور بالانتماء للأرض والمجتمع، ويعتبر مسكنا مريحا يشعر فيه بالخصوصية وتوفير حديقة خاصة أو فناء خاص بكل مسكن حيث ينمو الشعور بالجيرة ، ومراعاة الجار، وبالتالي الإحساس بالإنتماء.

وكان الفناء في الأغلب يحتوي علي فسقية داخل الحديقة ، في أشكال هندسية مثمنة داخل مربع ،وأن شكل الفسقية هذا لم يأتي صدفة، وإنما اختير – كما يقول أحد الباحثين(٥٥) – لقيمة رمزية ، فالمنزل بالنسبة للرجل العربي كان عبارة عن تكوين صغير ، وباستخدام

الرمز والعناصر المعمارية للتعبير عن نظرته الكونية كان يعتبر القبة رمز السماء، ولهذا ولكي يشد قبة السماء إلي وسط الدار ويجعل قدسيتها تتسرب إلي الحجرات ، فإنه عمل الفسقية علي شكل القبة الساسانية مقلوبة لتنعكس السماء الحقيقية علي أسطح المياه في هذه السماء الرمزية.

هكذا توصل البدوي العربي إلي إدخال الطبيعة والكون اللذين كان دائم الاتصال بهما في حياته البدوية في الصحراء إلي البيت الحضري بواسطة الرمز وتحويل الطبيعة إلي عناصر معمارية، غير أن المعماريين يعتبرون تدفق المياه من نافورة أو سلسبيل هو في حد ذاته رمز للحياة التي يتأملها الإنسان ،إضافة إلي أنها تساعد علي ترطيب الجو والهواء. وقد تميز البيت المصري بوجود مشربية ، تسمح بدخول الهواء ولا تسمح بدخول أشعة الشمس ، وعادة ما توضع المشربيات لتغطي المسطح الخارجي للشبابيك أو البلكونات أو الشمعة التي تستعمل للجلوس في الداخل والتمتع بالخصوصية وتلطيف الرياح دون التعرض لأشعة الشمس.

وتستعمل المشربيات ، التي هي معالجة مصرية إسلامية ، في الأجزاء السفلي من السكن لكسر حدة الضوء وتوفير الخصوصية ، أما الأجزاء المرتفعة فتستعمل لها مشربيات أوسع تساعد علي التهوية ، ومما هو جدير بالذكر أن الوحدات المختلفة لهذه المشربيات ، أو بمعني أدق لهذه المقاسات المطلقة لا يمكن تكبيرها أو تصغيرها ، حيث أن هذه المشربيات تستعمل لكسر حدة الضوء الناتج عن شدة الإضاءة وقد عجز معماريو الغرب عن تفهم عمق الحلول المعمارية في الشرق واقتباسهم لأشكالها دون جوهرها، فأتت استعمالاتهم لأشكالها – كما يقول باحث معاصر(٥٦) – إلي عكس الغرض منها، فزادت حدة الضوء في كثير من الحالات.

والمشربية تبرز عن البناء إلي الأمام كلها من الخشب الأرابيسك ، تحظى بالدقة والمهارة في صنعها وزخرفتها، كما تحجب السكان عن عيون المارة بتوزيع الضوء ، والظل علي تكوينها في تدرج رائع ، يعلوها طاقات من الزجاج الملون المعشق.

وقد ظهرت المشربية في العمارة الإسلامية مرتبطة بالخصوصية ، وأخذت أشكالا عدة ، وتطورت تطورا كبيرا ، ففي القصور أخذت شكل المقصورات التي تطل علي " التختبوش" وهي

الجلسات الخاصة حول الحديقة الداخلية بنافوراتها وطيورها، والمقصورة قد تكون مثلثة الشكل أو مربعة أو مستطيلة أو دائرية ، وتظهر في الوكالات والخانات التي لا زالت موجودة حتى الآن كوكالة الغوري وخان الخليلي.

وهذا الشكل من البلكونات أو المشربيات يعتبر صبغة معتدلة في العمارة الإسلامية إذ تحفظ الخصوصية ، وتعطي للساكن حرية الرؤية والمشاهدة وخاصة في الخانات والوكالات التي كانت تعتبر سكنا جماعيا للأغراب وغيرهم. ومن اللافت للنظر أن المشربية كانت تصنع من أخشاب لها خواص معينة تمتص الرطوبة، وتمنع زغللة العينين ، بل من خلال التحكم في "دانتيللا" المشربية يمكن التحكم في حركة الهواء، ومعالجة الإضاءة في المناطق شديدة الحرارة(٥٧).

كذلك نجد تخطيط المدينة العربية الإسلامية يتميز بالأصالة ، وإذا كان للبيت استقلاله وقدسيته وارتفاع جدرانه مع ضيق نوافذها وعلوها ، فإن المدينة ككل يجب أن تكون مسورة ومخندقة ومليئة بالمرافق ، وما يحكم الأمر كله هو تداخل الأشياء وتتابعها وانتشارها وتجريدها.

فإذا كان هناك تعامل مع العناصر النباتية والهندسية ، وقوامها الخطوط المنحنية والمستديرة والملتفة مع مراعاة للتقابل والتوازن ، فإن يلاحظ عدم وجود بداية أو نهاية لها، فهي تمتد وتأخذ في الامتداد لتعبر عن الأزلي ، وعن انطلاقة الروح إلي ما يسمي "التآلف العذب" للوصول إلي التيه الأعذب ، بواسطة الدوائر المتماسة والمتحاورة والخطوط المنكسرة والمتشابكة ، فضلا عن وجود المثلث والمربع والشكل الخماسي والسداسي ، كما سيتضح لنا في تلك الزخارف التي أبدعها الفنان المسلم.

أما بناء الحمامات الإسلامية ، فيعتبره بعض الباحثين المعاصرين(٥٨) استمرار لتقاليد فن العمارة الرومانية ومثلها حمامات إنطاكية والحمامات في أفاميا وفي تدمر وفي بصري وشهبا. وتتألف هذه الحمامات عادة من ثلاثة أقسام : القسم البارد Frigidarium والقسم المعتدل: Tepidarium والقسم الحار Caldrium ويقابل هذا التقسيم في الحمامات الإسلامية البراني وهو القسم البارد ، والوسطاني ويقابل القسم

المعتدل، والجواني وهو القسم الحار. أما القميم أي بيت النار فهو نفسه المسمي Hypocauste الذي يسخن مياه الحمام المنتشرة بواسطة أنابيب فخارية أو حجرية بين أجزاء الحمام .

إن أقدم حمام إسلامي أنشئ في بلاد الشام هو حمام قصير عمره الذي ما يزال قائما حتى الآن دون بقية القصر قرب البحر الميت وعلي بعد خمسين ميلا من عمان وكان موزيل Musil قد اكتشفه عام ١٨٩٨م ، ويشكل هذا الحمام حلقة مستقلة من نشوء الحمامات الشامية ، ذلك أن التقسيم الروماني يكاد يكون مطابقا في هذا الحمام ، فهو مؤلف من قاعة واسعة لخلع الملابس وثلاث قاعات للاستحمام ، الباردة والدافئة والحارة، وهذه القاعة مجهزة بأنابيب البخار ، إلا أن ثمة شخصية جديدة محلية لبناء الحمامات أخذت مكانها بالظهور مستمدة في مظهرها الخارجي من النظام الرافدي الأصيل.

ويشبه حمامات قصير عمره حمام آخر يسمي حمام الصرح، ويقع قريبا من عمان وكان قد اكتشفه بتلر Butlerعام ١٩٠٥م . ومما لا شك فيه أن أكثر القصور الأموية كانت ولا شك تحوي حمامات مماثلة مثل قصر خربة المفجر حيث زينت أرض إحدى مقاصيره بأروع الفسيفساء .

ومن هنا فإذا حرص الفنان المعماري في العصور الإسلامية علي إضفاء طابع الإبهار علي الشكل الذي أنتجه ، فلا نرهق أنفسنا ــ كما يقول باحث وناقد للفن المعاصر(٥٩) ــ كثيرا في البحث عن أصول بيزنطية أو ساسانية ، لأن الفنان هنا وبمعناه الشامل يقدم رؤية كاملة وشهادات علي عصره فتفسيره يكمن في الفكر الذي وجهه وقيده أحيانا في مقابل الفنون السابقة في عصور ما قبل الإسلام ، فقد أحل الإسلام مبادئ التوحيد والمساواة ، والغي الصراع بين الإنسان والغيب ، وبينه وبين الطبيعة ، وبينه وبين الخطيئة، وسرعان ما تلقي المعمار والفنان هذا ، وترجمه إلي شكل ومضمون.

لم يكن المعمار المسلم ، وذلك منذ البداية مشغولا ببناء عمارة للمدن تعبر عن انتصار وطموح إلي سلطان واسع ــ كما جرت العادة في الحضارات السابقة ــ بل كان مهتما ببناء عمارة لا تنتصر لأنها لا تهزم ، والمدينة التي لا تفتقر ، إنها الحق الواحد الشاهدة علي

عرضية وفناء كل شئ إلا هو، فهو الحي الغالب الغني الباقي، ولذا فعندما بني المسلمون المنتصرون في الأندلس حفروا علي جدرانها عبارات " لا غالب إلا الله " .

وعندما زخرفوا العمائر الإسلامية الأموية بالفسيفساء أرادوا ألا تشبه شيئا ، فلا تقارن بشيء محسوس واقعي. من هنا كان فن العمارة وعلي الفنون الزخرفية أن تعبر عن نواة دولة عالمية مترامية الأطراف متعددة الأجناس ، يقوم فيها نظام إنساني يحل فيه التواصل محل السيطرة ، وهذا يرينا كيف أن المساجد الأولي تعبر عن هذا الشكل الإنساني في امتدادها الأفقي كما وفي الغابة المتراصة من الأعمدة أو التصميم المتوازن حول الصحن المكشو.(٦٠).

أما في العصر العباسي الثاني والعصور اللاحقة عليه ، فكان علي المعمار والفنان ان يعبرا عن تحولات سياسية واجتماعية جديدة ، نقصد بها الإقطاعية العسكرية التي تمثلت في مواد الجند من الأتراك والفرس في الدولة العباسية ، وقد تم الأمر نفسه بالنسبة للقواد في العصر الفاطمي تضاف إليهم طبقة التجار التي ظهرت في الفترة نفسها ، فهم سبب أساس في ظهور شكل مبهر من العمارة والفن ،شارك في ظهوره أناس غير عرب في حكم أقاليم الدولة الإسلامية كالمغول والتيموريين والمماليك حينما حاولوا إيجاد عمارة وفن مبهر خاصة في الأبنية الدينية والجنائزية (التي بالغوا في بنائها وزخرفتها وإعطائها طابعا راسخا ثابتا) .

فقد استخدم هؤلاء الفنان في إنتاج وزخرفة الحياة اليومية . فجاءت تعكس جمالا بالإضافة إلي صيغها من مواد ثمينة كالذهب والفضة والأحجار الكريمة والعاج والأنواع النادرة من الخشب ، أما في المراحل المتأخرة من العصور الإسلامية فقد ظهر شكل جديد في العمارة والفنون في إيران يعبر عن قدر كبير من الترف والنعومة والثروة ، ولم ينزحوا عن هذا الشكل إلا عندما تحول رعاة الفنون ، فأصبحوا لا يملكون الثروة نفسها.

أما الأتراك العثمانيون ، فكانت محاولاتهم تهدف إلي بناء طراز معماري وفني متكامل ذي طابع متشابه يعكس قوة وامتداد الدولة ويذكر بعصور الدولة الإسلامية المركزية الأولي ، إلا أنهم ما لبثوا أن تحولوا إلي إضفاء طابع الترف علي كل ما يحيط بهم (٦١).

ولا يمكن أن نغفل استغلال الفنان المسلم للمواد المعمارية الموجودة بوفرة في البيئة ، وهذا نجده واضحا في الأبنية والقصور والمساجد التي أنشأها الفنان المسلم في الجمهوريات الإسلامية الواقعة جنوب الاتحاد السوفيتي سابقا مثل تركستان وما وراء النهر وإيران وأذربيجان وأفغانستان. فمن غير المنتظر ان يتخذ نشاط البناء والإنشاء المعماري فيها كلها طراز ولحدا ذا هيئة واحدة متميزة بخصائص واضحة. وإنما الرابطة هنا تتمثل في خصائص تفصيلية تتصل بالمواد المستعملة والطرق الفنية التى لجأ إليها المعماريون في علاج المشكلات المعمارية ، وكذلك في أنواع معينة من الزخارف التي سادت فيها.

ونجد بعض المستشرقين يتعمقون مثل هذه الجوانب المعمارية الدقيقة مثل ديريك هيل وأوليج جرايار، وهما يعتبران أفضل من كتب عن هذا الطراز السلجوقي (٦٢) فنجد الفنان المسلم قد أحسن استخدام الأحجار ، فإن هذه النواحي كلها غنية بأنواع ممتازة من الأحجار، ما بين حجرية ورملية وجرانيتيه ورخام ومرمر وما إلي ذلك .

قال برنار بيرتسون Bernard PETERSON في خطاب إلي" جون ديريك" :"إن طبيعة الصخور هناك تمكن المعماري من إنشاء مبان تشبه الجواهر في دقتها وإحكامها . وبالفعل فإن خامات الصخور التي أنشئت منها المباني السلجوقية بديعة في صلابتها واستجابتها للنحت والزخرفة في آن واحد.

والنتيجة أن الصخور وحدها مكنت المعماري من إنشاء أعمال ذات متانة وجمال ، فالجدران والبوابات والأعمدة والعقود تقوم متينة محكمة ، والمزخرف ينقش فيها ما يشاء في إحكام ودقة، وألوان هذه الأحجار طبيعية متنوعة، تكفي وحدها لإخراج صور فنية جميلة ذات ألوان. وقد كان ذلك معينا للبناء والمزخرف علي ابتكار"صنعة خاصة" Technique وصل بها إلي ذروة حقيقية من ذري الإبداع المعماري علي مر العصور (٦٣).

كما أن جودة الآجر الذي استخدمه المعماري هناك لا تقل عن جودة الحجارة ، فهناك وجد صناع الآجر أتربة ورمالا ممتازة أجادوا حرقها ومزجها بأشكال وألوان منها في غاية المتانة والصفاء ، حتى إنك إذا أخذت في يدك أجرة منها أدهشك صفاؤها ، وإذا نقرت عليها سمعت لها رنين المعدن .

وقد أبدع المعماريون في استخدام هذا الآجر في البناء والزخرفة علي نحو لا يضارعه فيه إلا الفنانون الأندلسيون ، الذين استخدموا الآجر في بناء منشآت الطرازين المستعربين والمدجني الأندلسيين .

القباب والأقواس : إن تغطية المنشآت الإسلامية بالقباب ، وإقامة المساند علي أقواس أو عقود هو تقليد محلي قديم يرجع إلي عهد الرافدين الذين كانوا أول من أبتكر هذا النوع من التغطية والذي اقتضاه عدم توفر الحجارة الضخمة وضرورة ارتفاع السقوف والأروقة لتخفيف وطأة الجو الحار.

ولقد برع أهل الشام بإقامة الأقواس والقباب في العهود الكلاسية ، وكان منهم مختصون تولوا هذه الطريقة في التغطية علي الأبنية الرومانية، واستمر هذا التقليد ساريا في الأبنية البيزنطية ، وتكفي زيارة قرية البجوات بالواحات في مصر والتي بناها المسيحيون في القرن الرابع الميلادي ، حيث أقاموا أكثر من مائتي منزلا وكنيسة بأيدهم من مواد محلية هروبا من اضطهاد الرومان .

وهي بنايات صغيرة كانوا يتخذونها للمعيشة وكمقابر أيضا ،ولوجودهم في الواحات الصحراوية وهي بدون أخشاب ، فتم بناؤها بالطوب، هذه القباب اعتبرت أيضا إحدى الطرق الفرعونية في التغطية كمعابد الرامسيوم ، كما استعملت في مساكن النوبة. ثم تبنته المنشآت الإسلامية وخاصة في بناء المساجد والأضرحة والمدارس.

وتعتبر قبة الصخرة (٦١هـ) من أقدم نماذج القباب الإسلامية ، إلي جانب قبة قصير عمره، التي ترجع إلي عام ٧١٤م تقريبا. والشيء الجديد في تطور القباب التي انتقلت عن التقليد الرافدي ، هو طريقة وصل القبة بالجدران المربعة ، ولقد تم ذلك عن طريق مقعرات مثلثية Pendentif أو عن طريق الأركان Drompe ، وإن المرء ليتساءل هل كان ميكيل أنجلو يعرف شيئا عن قبة الصخرة ، لكنها شأنها شأن المباني العديدة من المباني العربية العظيمة الأخرى التي اعتمدت علي التنويع علي موضوع القوس ، تقف مصدرا للإلهام والتحدي، وعندما نذكر "حصن الأخيضر" المقام في القرن السابع الهجري في أواسط العراق ،

ناهيك عن العمارات العباسية الرائعة التي ما تزال بعضها قائمة في بغداد بما فيها من تراكيب للإيقاع البصري المبنية علي القوس ، فإننا نجد المزيد من التبرير لهذا الهوس الخلاق بالقوس في تخطيطات الفنان العربي.

وتأتي عبقرية إنشاء القباب وجعلها حلا معماريا رائعا لكثير من المشكلات البيئية والهندسية من كون القبة في حقيقتها قوس تم استخدامه بمهارة رائعة في العمارة علي مر العصور وأحسن المسلمون استخدامه وتوظيفه بنائيا ورمزيا. وقد اكتشف "ليونارد دافنشي" في بداية العصر الحديث سر القبة عندما قال أن القوس ما هو إلا قوة يسببها ضعفان اثنان ، لأن القوس في المباني تتكون من قطعتي دائرة، وبما أن كلتا القطعتين ضعيفة جدا بحد ذاتها ، وتميل إلي السقوط، وبما أن الواحدة تقاوم سقوط الأخرى ، فإن الضعفين يتحولان إلي قوة واحدة.

إنها ضد جميل ، هذه القوة التي "يسببها ضعفان" بالمعني الفيزيائي الفعلي ، وبالمعني البصري أيضا يجد المرء متعة في " السقوطين" الاثنين اللذين يقاوم كلاهما الأخر ، إن ثمة إيحاء بقوة عاطفية في الخط الذي يتصاعد من الأرض وينحني من السماء لتسقط ثانية إلي الأرض ، وإذ يتكاثر هذا الشكل ، فإن وقعه في الغالب أشبه بالموسيقي التي تملأ الصدر بجذل وانشراح فجائي يكاد يعجز عنه أي تحليل(٦٤).

والقبة في العمارة الإسلامية رمز للسماء ، وخاصة في عمارة المساجد والأضرحة ، فمبني المسجد يعبر عن انفتاحه في اتجاهين بتصميمه وتكويناته المعمارية في الاتجاه الأول رأسيا للاتصال بالسماء وللاتجاه الثاني أفقيا نحو الكعبة المكرمة للاتصال بكعبة المسلمين ، وهو بذلك قد حقق الرمز باتصاله بالسماء علي مستوي الجماعة بواسطة المئذنة في فكرة التسامي إلي العلا في عمارة الجامع بالمئذنة . وتعتبر قباب قرطبة اقدم أمثلة القباب ذات الضلوع المتقاطعة ، وإلي مهندسي الحكم المستنصر يرجع الفضل بلا شك في ابتكار هذا النوع من القباب الذي أحدث ظهوره ثورة هندسية كبري في العالم الوسيط ، فمن قرطبة انتشر استخدام هذا النوع من القباب والقبوات في المساجد الجامعة في المغرب والأندلس في عصر الطوائف وعصر دولتي المرابطين والموحدين ووصل في جامع تلمسان وفي رباط تازي إلي

الإسراف الزخرفي، واختلطت الضلوع الزخرفية البارزة بالمقرنصات اختلاطا مذهلا في مبنيي الأختين وبني سراج بقصر الحمراء.

ومما لاشك فيه أن القباب القرطبية كان لها أعظم الأثر في إلهام الفنانين الفرنسيين في منطقة أبل دي فرانس إلي الحل المعماري الفريد الذي تكشف عنه القباب القوطية(٦٥) عندما وفقوا إلي فكرة دمج الضلوع القرطبية في القبوة المتعارضة عن طريق دعم الأجزاء البارزة من هذه القبوة الأخيرة بإدخال نظام الضلوع المتقاطعة الصلبة. ولم يلبث هذا الابتكار أن طبق في تغطية مسطحات واسعة بالكنائس عوضا عن مواضع ضيقة محصورة (٦٦).

وهنا ينحصر عنصر الإبهار في إدراك المعمار المسلم لأصول الجمال الناشئ من تشابك الضلوع وتقاطعها هندسيا حيث تؤلف شكلا نجمية متناسقة ، وعبر المقري في كتابه "نفح الطيب" عن هذا الإبهار بقوله:"وظهور القباب مؤللة وبطونها مهللة، كأنها تيجان رصع فيها ياقوت ومرجان"(٦٧).

ومن هنا لم يكن غريبا أن يأتي المعماري القدير "حسن فتحي" بعبقريته المعمارية في منتصف هذا القرن ويستغل تلك الحلول الفريدة التي تقدمها القباب، فكانت الزوايا والأسقف المحلية أو المقببة التي استعملها في عمارته عنصرا رئيسيا أو العنصر الرئيس الأوحد في تغطيتها، حيث يرى لها مزاياها الفريدة ، فهي تعكس أكبر قدر من أشعة الشمس ، كما توفر قدرا من الظلال والظل، الأمر الذي يخفف من الأحمال الحرارية في الداخل ، ومن ناحية فإن هذه الأبنية أو القباب تعمل علي زيادة ارتفاع الجزء الأوسط من السقف من الداخل الأمر الذي يساعد علي امتصاص الجو الحار الذي يرتفع إلي أعلي ، كما أن حركة الهواء تزيد علي الأقبية والقباب.

وقد نجح المهندس الكبير "حسن فتحي" في استغلال القباب في عدد كبير من المنشآت التي أقامها ، وكان يود تعميم هذا التصميم ، في كثير من المدن والقرى المصرية والعربية لمناسبتها لأجواء العالم العربي الحارة. ذات الشمس الساطعة طوال العام. إن أبسط جملة يمكن أن نلخص بها لأفكار "حسن فتحي" هي تلك الجملة التي كان يرددها دائما" إن منزل أبي كل خطوة فيه لها معني .. ومنزل العم السام كل خطوة فيه ثمنها دولار".

لقد كان يهدف إلي إعادة تأصيل فن العمارة، في اتجاه التأكيد علي شروط وظـروف الحياة الإنسانية ــ خاصة حياة هؤلاء الذين يعانون من الفقر ــ واحتياجات الريف الفقير علــي وجه الخصوص .. حيث كان ينظر دائما مــن منظـور الاستــمــرارية والتتابـــع، ودون انقـــطاع عـــن الماضي، بعكس الحركة الحديثة لفن العمارة التي أدت إلي طراز جديـد للبناء القبيح الذي يخرج عن رغبة الناس الغريزية وهي الشعور بأنهم فــي بيـوتهم وعلــي راحتهم في كل ما يحيط بهم، بدلا من الشعور بأنهم ضحايا قوى لا تقف إلي جانبهم، وهي قوى تتحدث لغة غريبة .. حيث ارتبط فن العمارة الجديدة بشكل متزايد بتدمير كل ما كــان مريحــا مألوفا ومحبوبا .

إننا نجد لديه مبادئ وأسسا لها علاقة حميمة ومتصلة بطرازه في عمارة القرية التي يمكن اتباعه في أي مكان في العالم دون أن تبني بنفس الطريقة . ولننظر خلف قبابه الطينيــة وأبهائها لنجد المزيد من ألوان الدقة والرقة المعمارية .. وهناك علي سبيل المثال في الفراغات والمساحات بين المباني تنويعات مناسبة لا نهاية لعددها وربما كانت خافية عن الرائي .. لكنها تعطي إشباعا واكتفاء للذي يستعملها بطريقة ، ربما لا يكون حتى واعيا بها، باستخدامه للطوب اللبن .. ليس لمجرد الولع بالقديم البدائي ، أو بمجرد توليف واختيار لمجموعة من النظريــات القديمة ، أو مجرد ولع بطريقة بدائية في الحياة ، لكنه اختارها في إطار الاســتخدام العلمــي الدقيق للمواد الخام المناسبة، والتي في متناول اليد في البيئة، وهي مواد ذات علاقة بتكــاليف البناء للمساحة السكنية ، الحضرية في مصر.

ويرى "ج.م. ريتشارد" أن هذا أفضل من استيراد تكنولوجيا غريبة باهظة التكاليف وغير ضرورية وغير ملائمة مناخيا"(٦٨)٠ كانت عمارة حسن فتحي (٦٩) تتميز بالتشكيل المتوازن والفراغات المتتابعة ، والنسب الجميلة ، والتعبير التلقائي من مادة الطين ، وطريقــة الإنــشاء التي تؤازرها الأقبية والقباب في صور متجانسة ، لينة الخطوط، تخضع لعلاقات صوتية مبنيــة علي المبادئ الطبيعية للذبذبات ولم يكن حـــســـن فتحي مفتونا بالأشكـــال الحـــــديثة ، وعرف فن العمارة بأنه من أجل الإنسانية ، ولم يكن هذا مجرد تأكيد لحقيقة بـسيطة ، لكنــه كان اختيارا نموذجيا بمعني فن العمارة ودوره في المجتمع فقد ربط بوضوح واتساق (الصدق الثقافي) كموضوع رئيسي لرسالته، ورفض العمارة التي لا تكون فطرية ، ونابعة من أهلهــا ، وذات الجذور التي تتحرر من التكنولوجيا العامة أكثر من الإنسانية العامــة، بمعنــي أن فــن

العمارة هو من أجل الإنسانية ،وهكذا كانت وظيفته في الحضارة الإسلامية ، وأن البشر ليسوا كائنات لا تتغير، ويحتاجون إلي فن عمارة يجب أن يتجاوب ويلبي احتياجاتهم النفسية والثقافية كما يلبي احتياجاتهم الطبيعية والفسيولوجية .

لذلك عارض عناصر "العالمية" التي كانت تحاول أن توحد العالم في نموذج عام للحياة مشتق من التكنولوجيا العامة، وذهب بعيدا في معارضته للأنماط الغربية، متمسكا بتراثه الثقافي الذي كان يعتبره جزءا هاما من شخصيته . فمعارضته للعالمية لذاتها كفكرة للتجانس تفقد البشر شخصياتهم المستقلة ، وأكد – في دفاعه عن الأصالة الثقافية – أن هناك بالضرورة ثقافات غير قابلة للتبادل.
وهو بهذا المعني يعني أن العناصر الثقافية الأساسية تطورت في تجاوبها مع الحاجات النظرية بيئيا ونفسيا، وأن هذه العناصر لا يمكن أن تزرع أو تنقل أو تستنبت من ثقافات أخرى أو بيئات أخرى إذا لم تكن مناسبة ومتوافقة معها من الناحية الثقافية(٧٠).

لقد أسهم في نشر الحداثة ، وفي الانفصال عن التراث في العمارة ، ظهور تقنيات حديثة ومواد إنشائية وزخرفية لم تكن سائدة في عمارة التراث ، مما دفع حسن فتحي لإعلان الحرب علي هذه التقنيات والمواد دفاعا عن العمارة التراثية. فهو ينادي بالعودة إلي الطين عوضا عن الأسمنت ، لأنه المادة المتاحة والرخيصة ، ولأنه المادة الأكثر رعاية للإنسان ، فهو أقل نقلا للحرارة من الأسمنت ، وأكثر حماية لصحة الإنسان .

ولقد مارس حسن فتحي تجاربه في فوائد الطين للبرهان علي آرائه ، وفي منشآته الطينية في مدينة القرنة أثبت فوائد الطين في عمارة الفلاحين ، الذين أقاموا بيوتهم ومنشآتهم العامة باللبن والآجر بعيدا عن كل أدوات العصر ، ولم يكن بين أيديهم سوى الخيط ، به يقيسون ويحدثون الشاقول والقوس والقبة ، بل لقد أقاموا الأقواس والقباب دونما قوالب خشبية ووصلوا ألواح البناء بملاط تقليدي من القص. وإذا كان تحاشي الإسمنت والحديد والأدوات والتقنيات العصرية ممكنا في بيوت الريف ، فهل نستطيع متابعة هذا التحاشي في بيوت المدينة وعمارات الصفوة. يذكر الباحث عفيف البهنسي(٧١) أن المنشآت التي صممها ونفذها حسن فتحي كان أكثرها خارج الريف، بل كانت قصورا للصفوة ، واستطاع مع ذلك أن يقدم عمارة أصيلة ومعاصرة لسبب بسيط ، أنه كان يقود عمليات البناء بنفسه مع معلم فن

الفلاحين يسيران جنبا إلي جنب في متابعة التصميم والإنشاء ، فكان هو العصر بعلمه وثقافته الأكاديمية ، وكان المعلم البسيط هو التراث بتقاليده وببساطته وعفويته.

مما يقودنا للقول بتعاون التقنيات والتقاليد ، وبتأخر المواد الطبيعية في العمارة الحديثة ، وإن كان لابد من تقنيات العصر لتلبية حاجاته ، فإن التقاليد والهوية هي الإطار . ولكن حيثما نفتقد المقياس الإنساني فلا معاصرة ولا أصالة.

وبقدر تأثر حسن فتحي بالتراث المعماري الإسلامي ، فقد تمكن من الاستفادة من الرؤية الغربية للفن الهارموني في الموسيقي الكلاسيكية والرومانسية وفي التشكيلات المعمارية، لاسيما تلك التي توفرها التكوينات الفراغية والحجمية للقباب والأقبية والعقود التي أصبحت عناصرها هامة في عمارته، وقد استطاع ان يجعل من شخصية المكان وعمارته الإنسانية تعبيرا بالكتلة والحركة والفراغ عن الخير والحنان والجمال العام للأمة، لذلك لم يكن تجانس المكان والبشر مجرد موسيقي مجففة ، وإنما موسيقي متدرجة الحركات وعالية بقدر محليتها ، جميلة بقدر تواضعها وبساطتها(٧٢).

والإيقاع يوصف بأنه كم التدفق الذي نقيس به مدي الحيوية أو الخمود في الشعر والموسيقي أو أنه تيار الحياة الذي يسري في كيان الصياغات بقدر من شأنه أن يطرق عتبة مشاعرنا ليثبت وجود. ويكشف عنصر الإيقاع في مجال العمارة عن نوازع مبدعيه ، فاستخدام المنحنيات المراوغة برعووس أعمدة الكرنك ، ولقباب مساجد بلاد الشرق يدل علي سحر البيئة ، وعلي انجذاب الشرقيين الصوفي نحو أبواب السماء ، وانضباط التربيع، في رحاب ساحات المعابد دلالة علي مدي انضباط الطابع الموسوعي للفكر الإغريقي ، واستخدام الرومان لشكل القوس النصف دائري علامة علي مدي الصلف وشدة الاعتداد بالنفس، وشكل ارتفاع الانسياب الحلزوني في نوافذ البيوت ببلاد المغرب هو الذي يكشف عن مدي طموح المغربيين(٧٣).

وهكذا يمكننا أن ندرك تلك العلاقات الخفية التي تنشأ بين مختلف الفنون ، ولذلك كانت علاقة العمارة بالشعر والموسيقي موضع دراسة في العصر الحديث ، ويمكننا أيضا ان نستشف علاقة العمارة بالفلسفة ، حين نحاول قراءة الفلسفة المختفية خلف العمارة الإسلامية

، أو قراءة ما توحي به هذه العمارة من فلسفة ورؤي فكرية أو روحية مستمدة في الأساس من الإسلام كوحي إلهي

<u>الهوية والعمارة الإسلامية</u> : ولا ينبغي أن ننسي هوية العمارة الإسلامية ، التي فرضت طابعها علي كل العمارة الإسلامية في شرق العالم الإسلامي وغربه ، وطبعته بطابعها المميز. فإذا تساءلنا عند البحث عن هذه الهوية ، وهل تبدو في قوام العمارة بوصفها سطوح وفراغات وخطوط وانحناءات وشراشيف وأدراج وأعمدة، أم من خلال الزخارف اللاصقة علي جدرانها وواجهاتها مما نراه مثلا في قصور غرناطة ؟

لقد اتجه أكثر المعماريين ـ وهذا ما لاحظه بحق الباحث عفيف البهنسي(٧٤) ـ نحو الظاهر الزخرفي ، فرأوا العمارة العربية من خلال الزخارف المتمثلة بالرقش والفسيفساء والمقرنصات والأفاريز والخطوط الجميلة ، وكثيرة جدا هي المنشآت الحديثة التي ادعت الأصالة بإضافة هذه العناصر الزخرفية علي بناء حديث مستوحى من العمارة الحديثة .

بيد أن المعمار الكبير "حسن فتحي (٧٥) ـ وكما مر بنا ـ دعا منذ الستينات إلي الاتجاه نحو العمارة الهوية من حيث هي كتل وفراغ، بدءا بالعمارة الريفية التي ينشئها الفلاحون الفقراء. والتصميم المعماري ليس هو العمارة الداخلية ، ولكن الفعاليتين تتفاوتان وتتداخلان لإنشاء العمارة ، سواء كانت عمارة بورجوازية مدنية أو كانت ريفية.

والسؤال الثاني يتعلق بمفهوم الهوية المعمارية ، وعلاقتها بالأساليب والطراز ، فكيف تحافظ الهوية علي وحدتها في نطاق أشكال مختلفة باختلاف المكان والزمان وباختلاف السلطة السياسية والاجتماعية والدينية ؟

ويسهل الجواب علي هذا السؤال إذا اعتبرنا العمارة لغة مجسدة تحمل دلالات روحية ومادية ، وتقوم بوظيفة إنسانية اجتماعية بأساليب مختلفة ، شأنها في ذلك شأن اللغة التي تحمل دلالات مماثلة وتقوم بوظيفة إنسانية حضارية.

وتتجلى هوية الأمة من خلال وحدة اللغة والثقافة والعقائد ، وتعكس هويتهـا علـي العمارة والفنون والتراث . وتستمر هوية العمارة باستمرار هوية الأمة ، وتتطور بتطويرهـا، وتنهض بنهوضها وتتفكك بتفككها. ولذلك فإن البحث عن هوية العمارة، هو بحث عن هويـة الأمة، وبالمقابل فإن فن العمارة يكشف عن هوية الأمة التي أفرزت هذا الفن أو ذاك.

ولأن هوية الأمة لا تتمثل بفصائل الدم ، بل تتمثل بمعطيات الحضارة ، فإن قـراءة تاريخ العمارة يجب أن يبدأ بقراءة تاريخ حضارة الأمة، لأن بناء العمارة هو جزءا مـن كيـان الأمة ، وبهذا المعني فإن هوية العمارة تعني انتماء هذه العمارة إلي حضارة معينة خلقتها أمة معينة.

ومن هنا يؤكد الباحث عفيف البهنسي(٧٦) علي الاعتراف أن قطيعة طويلة الأمد حدثت بين ثقافتنا وبين تاريخنا الحضاري ، أورثت جهلا بالتراث ورفضا له ، وحققـت فرصـا لتسرب الثقافات الوافدة والدخيلة التي غيرت شكل الثقافة الحـديثة وعبثت بجوهرها ، وهكذا أصبحت عمارتنا غريبة عنا ، وأصبحنا غرباء في مدننا التي تجردت عـن هويتهـا الأصـلية، وأصبحنا في بيئة هجينة ، غيرت من عاداتنا ومن أذواقنا وثقافتنا.

ويتساءل الباحث ، إذا كان التاريخ صيرورة ، وإذا كان لابد لكل قديم حديث وإذا كـان العصر الذي نعيش أكثر انفتاحا علي ثقافات العالم، وأصبحت التقنيات الحديثة وأساليب الفـن والعمارة جزءا من عولمة الثقافة ، يتساءل كيف نستطيع تحقيق انتماء حضاري قـومي فـي العمارة الحديث ؟

إن عاملا مشتركا بين الأصالة والمعاصـرة فـي العمـارة خاصـة ، هـو المقيـاس الإنساني ، فإذا استطاعت المعاصرة كما هي الأصالة أن تحافظ علي هذا المقياس ، فإن التآخي بينهما يصبح ممكنا. ويتجلى المقياس الإنساني في تمثل القيم الروحية والقومية والمادية فـي العمارة المعاصرة ، فالمعاصرة ليست انتهاكا للهوية، وإلا فإن التعددية التي هي طابع الإبداع ، تنسحب من كيان العمارة العالمية، لتصبح عمارة واحدة تمثل إقليما دوليا واحـدا . إذا بتعـدد الهويات المعمارية نستطيع الحديث عن عمارة عالمية، أما فرض هوية محددة علي عمـارات العالم ، فإنه ينفي العالمية ، ويبقي علي عمارة واحدة مهيمنة عالميا.

والخلاصة أن المسلمين تمكنوا في فن العمارة والذي غطي مجالا جغرافيا واسعا امتد من إسبانيا (الأندلس) إلي بلاد البنغال ، ومجالا تاريخيا بدأ في نهاية القرن السابع للميلاد حتى أوائل القرن التاسع عشر فأصبح مدرسة عالمية في البناء تتضمن مدارس وطرز فرعية كثيرة يتوفر علي دراستها كثير من الباحثين في الشرق والغرب علي السواء.

وقد أصبحت هناك حقب معمارية تاريخية وفنية مثل العمارة الأموية والعمارة العباسية والعمارة العربية الشرق أوسطية والعمارة المغربية والعمارة الأندلسية والعمارة العثمانية ، تحمل كل منها بصمات خاصة بتلك الحقب التاريخية التي استغرقتها وتحمل طابع المكان والظروف الجغرافية والثقافية التي سادت فيها.

ومن هنا لا يكون غريبا ان نجد كثيرا من الطرز لمختلف العمائر الإسلامية سواء كانت مساجد أو قلاع أو قصور أو مدن إسلامية كاملة تعبر عن خصائص فنية وجمالية وتاريخية مثل الطراز الأموي أو العباسي أو الفاطمي أو السلجوقي أو الإيراني المغولي أو المملوكي أو الصفوي أو المغربي الأندلسي أو التركي العثماني.

وهذا الانتشار الواسع لرقعة الفن الإسلامي في كل بقاع العالم الإسلامي ، وكما تبدي في العمارة الإسلامية الضخمة لأول وهلة لأكبر دليل علي عبقرية الإنسان العربي والمسلم ، وسمو روحه، تلك العبقرية والسمو اللتان استمدهما من روح الإسلام فسرت في كل إنشاءاته وصبغت كل

أعماله ، وكان في أول نشأته يرتكز علي العناصر المعمارية والزخرفية التي تتفق وروحانيته ، فخرجت منجزاته تكاد تشبه بعضها بعضا في سائر البلاد العربية الإسلامية مع شئ من التباين اليسير الذي تحمله كل بيئة وتختص به مواهب أهلها الموروثة إنشاء وعمارة وزخرفة وخبرة وتقاليد.

وعلي الرغم من تأثر هذا الفن بفنون البلاد التي فتحها المسلمون، وخاصة الساساني منها والبيزنطي، فإنه قد استبعد منها الجوانب الأسطورية وفنون المحاكاة الشكلية أو الخاصة ، ثم عالج فنونها التجريدية بما يتفق مع تعاليم الدين الإسلامي وروحه

وفلسفته ، وطبيعة الرقعة العربية. وبذا تميز الفن العربي والإسلامي بقسماته عن الفنون التي تأثر بها وعن باقي الفنون الدينية.

فإن المسلمين في عصور انتشارهم استنبطوا نظاما معماريا متكاملا من التشكيلات والتراكيب المعمارية والزخرفية التي تكون في مجموعها الطراز الإسلامي الموحد في روحه وطابعه. فجاءت تلك العمارة العربية الإسلامية تعبيرا جماليا لدي الإنسان من رؤية فريدة ومتميزة تجاه الواقع والمساحة والزمن والتاريخ بل والأمة نفسها وأيضا نحو ارتباطه العضوي بكل هذه العوامل علي ما سنبينه في حينه.

ومن هنا لا نعدم أن نجد مستشرقا منصفا مثل "جاستون فييت" يقول:" إذا كان معيار الأصالة في أي طراز من طرز المعمار هو أسلوب الفراغ ، فإن تصميم الجامع هو النموذج الذي يعبر بوضوح عن جوهر عقيدة الإسلام بصفته دينا أصيلا له شخصيته المتميزة".

وكذلك نجد المستشرق "بوركهارت" الذي يحدثنا عن الرمزية في العمارة الإسلامية في مؤلفه عن "الفن الإسلامي"حيث يجعل من الكعبة الأصل الذي أنبنت عليه كل تقاليد العمارة في الإسلام ، فالكعبة من حيث الشكل والصفات هي النموذج الأول للفن الإسلامي، إذ تعبر عن جرثومة هذا الفن علي مستويات الرمز الداخلي والشعائري والوثيقة الصلة بالشكل. فهي حلقة الاتصال بالنسبة للديانات السماوية الأخرى التي تنبثق منها كما تنبثق الفروع من أصل الشجرة.

وعن طريق الكعبة بصفتها النقطة التي يتجه إليها المؤمنون في الصلاة، والمركز الذي يرمز إلي اتحاد الإرادة الإنسانية والكونية، والقلب الذي يعبر عن الوعي بالوحدانية الربانية ، ويربط المؤلف بأستاذية فذة بين كل مساجد الإسلام والكعبة ، ويجعل العمارة الإسلامية في كل أنحاء العالم وكأنها بناء واحد إن لم يكن إدراك وحدته الكلية علي مستوى المنظور ، فإنها تكون ممكنة علي المستوى الروحي، أي من منظور التأمل العقلاني الصحيح.

فالجامع ليس فيه مركز مقدس كالكنيسة والمعبد، وذلك أن المحراب يقتصر دوره علي تحديد إتجاه القبلة، والساحة في المسجد تحيط بالحرم المكي . وهكذا فعندما تحولت بعض

كنائس الشام إلي مساجد جعل امتدادها الطولي عرضا في اتجاه القبلة، وبذلك أصبحت أعمدة الأروقة تعطي شعورا بالراحة، وهو ما يتفق مع فكرة السكون وليس الحركة ، وهي حالة التوازن التي تعبر عنها العمارة الإسلامية في كل أشكالها بسبب اتجاهها نحو المركز الأرضي ، وهذا ما يظهر في جامع دمشق بشكل جلي(٧٧).

وجدير بالذكر أن مطالع القرن التاسع عشر الميلادي ، قد شهدت يقظة الأوساط الأوربية إلي أهمية الآثار الفنية الإسلامية ، ولا سيما الآثار المعمارية. وكانت أسبانيا أول البلاد التي أثارت هذه اليقظة فأدى ذلك إلي إنتاج مؤلفات ضخمة في مجلدات كثيرة.

وأول رائد في هذا الميدان "جيمس كافانا ميرفي" بكتابه الذي عنوانه"الآثار الإسلامية في أسبانيا" وهو كتاب يتميز حماسة لكل شئ إسلامي ، لا بتصويراته الجميلة للمباني الإسلامية وزخارفها وكتاباتها فحسب ، بل بعنايته بصفحة العنوان حيث سجل المؤلف السنة الهجرية(١٢٢٨هـ) إلي جانب السنة الميلادية(١٨١٣م) التي تم فيها طبع الكتاب ، ثم أتي من بعده كثير من الأسبان مثل دولابورد ، وجيرو دابرانجي، وجول جوري، وأوين جونس وغيرهم ، وحوالي ذلك الوقت كانت فئة أخرى من المؤلفين الذين امتدت بحوثهم إلي الآثار الإسلامية بجزيرة صقلية ، وذلك عن طريق بحوثهم في الآثار الصقلية عامة.

ويرجع المستشرق "إتنجهاوزن" (٧٨) السبب الذي آثار هذا الاهتمام الجديد بالآثار الإسلامية إلي الحركة الرومانتيكية (أى الإبتداعية) بما أثارته من الاهتمام بمعرفة المدنيات السابقة البعيدة عن زمنها ومحيطها .

وثمة دافع آخر ليقظة الأوساط العلمية الأوربية إلي دراسة الشرق وفنونه وآثاره ، وهو دافع التوسع الاستعماري والسياسة العسكرية في العصور الحديثة ، تجلي هذا واضحا في إحضار نابليون في حملته علي مصر جماعة من العلماء لبحث شئون البلاد المصرية بحثا شاملا، إذ أعد أولئك العلماء رسومات تخطيطية للمدن ، والمباني، والعمائر الأثرية ، ورسموا مناظر معمارية للشوارع والحارات، والمساجد ، والنقوش ، والنقود، ولم ينسوا أن يعملوا صورا توضيحية لأنواع الصناعات القائمة بمصر وقتذاك .

ونتج عن هذه الأبحاث كتاب "وصف مصر" في تسع مجلدات ، وعشر أخرى للرسوم والصور التوضيحية، وأطلس للخرائط الجغرافية ، وهذا الكتاب في مجموعه هو القاعدة الحقيقية والمنبع الحقيقي لمعرفة الآثار الإسلامية.

وفي أواسط القرن التاسع عشر الميلادي ظهرت دراسات تفصيلية في العمائر والمخلفات الإسلامية التي كشفت عنها جهود القوامين علي الآثار الإسلامية ، وهي دراسات قام علي معظمها مهندسون ومعماريون ورسامون ، مثل جهود "باسكال كوست" في كتابه "الهندسة المعمارية الإسلامية "وأعقب كوست كتابه هذا بسلسلة من الدراسات في الهندسة المعمارية الإيرانية ، بالاشتراك مع المصور "فلاندان".

ثم امتدت هذه الجهود إلي الآثار الإسلامية في مصر في مؤلفات "بورجوان(١٨٧٣-١٨٩٢م) وكذلك "بريس دافن"(١٨٧٧م) وهي مؤلفات لا تقتصر علي العمارة فحسب ، بل تشمل مختلف الفنون الصغرى ، فضلا عن دراسة تفصيلية دقيقة للأشكال الهندسية في الزخرفة المعمارية(٧٩). ولا تزال الدراسات قائمة تحاول التعمق في فهم آثار العمائر الإسلامية وفلسفة بنائها سواء من قبل المستشرقين أو من قبل علماء وفناني العالم الإسلامي.

الفصل السادس

الخط العربي والرقش (الأرابيسك)

" له شاهد إن تأملته ... ظهرت على سره الغائب".

الخط العربي :

إن الدين الإسلامي قد أولى أهمية فائقة للقراءة والكتابة وكأنهما من بعض متممات وعي الإنسان المسلم بدينه ، ومن بعض مستلزمات تعميق إيمانه به ، وفى القرآن الكريم غير آية قد جاءت علي ذكر "القلم" تكريما له "اقرأ وربك الأكرم الذي علم بالقلم" بل وحتى القسم به " والقلم وما يسطرون" .

وإن النبي محمد صلى الله عليه وسلم والخلفاء الراشدين ، ومن تولي أمر المسلمين بعدهم لم يكفوا عن الحث على ذلك ، فبالحرف العربي يدون وينتشر القرآن والإسلام، وبه تناقلت مشارق الأرض ومغاربها أحاديث الرسول ، فخرج الخط بذلك عن مجرد كونه وسيلة تعبير وإيصال إلى غاية في التفاضل على غيره من الخطوط بتلك القدسية التي عززت من مكانته ، وأوثقت الصلة بين جماله ودلالته اللفظية والمعنوية ، فهو كما يقول الإمام علي :"من أهم الأمور وأعظم السرور". وصار للمجيدين في صنعة الكتابة فضل الدالين على الخير والإيمان.

الأصل التاريخي للخط وتطوره:

يرجع أكثر من باحث أن الخط العربي الحالي منحدر من أصول سريانية (آرامية) عن طريق الأنباط ، وفى "روح الخط" يرجع الخطاط " كامل بابا "، أصل الخط العربي إلى النبطي أيضا وفى مقال تحليلي بعنوان "الكتابات القديمة" استعرض سيد فرج راشد (١) أصول الكتابة العربية على ضوء النقوش المكتشفة وبين بدايات الخط العربي اعتمادا على ذلك ، مفسرا ما

جاء فى نقوش" مدائن صالح، وحران ، وأم الجمال" وخلص بعد ذلك إلى أن الكتابة العربية هي نتاج تطور الكتابة النبطية ، وأنها تحمل كثيرا من مقوماتها وخصائصها في الأصوات والقواعد والمفردات ، ومؤدي هذا كله ان الخط العربي نشأ ونبت فى شمال الجزيرة العربية ، ومن المرجح أن تكون الكتابة النبطية قد انتقلت إلى الكتابة العربية فى القرن الخامس الميلادي(٢).

بينما يرى ابن خلدون فى مقدمته أن الخط العربي نشأ في اليمن ومنها انتقل إلي الحيرة ، ومنها إلى قريش ، أي أنه يعود إلي الخط المسندي الحميري(٣) . ومن مقارنة الخطوط القديمة ، الجنوبية والشمالية، نجد بعض اللمحات والتشابه فى بعض الحروف ، ولذلك فالكتابة التي ظهرت فى الجزيرة العربية ، والتي أطلق عليها اسم خط الجزم ، كانت وليدة تفاعل طويل، عبر رحلات التجار العرب بين الشمال والجنوب.

ولما كان الخط المسند أكثر صلابة وقساوة من الخط النبطي ، فقد تراجعت الكتابة به ، وخاصة أن هذا الأخر كان أكثر ليونة ، والأسهل استخداما ، ومنه استفاد عرب شبه الجزيرة قبل الإسلام وبعده فى تطوير كتابتهم. ومن القساوة إلى اللين تطور الخط العربي ، فقد ظهر الخط الكوفي المشوب بلمسات من زوايا الجزم ، مع تطور كبير فى رسم الحروف ، مقتربين بشكل واضح من طريقة الكتابة النبطية حيث بدأت الحروف تلين منذ صدور الإسلام ، حيث كان يكتب الوحي ، وكذلك الرسائل بخط يميل إلى الصلابة مع شيء من اللين فى بعض حروفه وهو شبيه بالكوفي ، ويمكن أن نقول : إن الخط الكوفي المعروف قد تطور من هذا الخط ، لأن معظم الحروف التي كتبت بها رسائل الرسول العربي صلى الله عليه وسلم والولاة المسلمين فى صدر الإسلام كانت من هذا الخط(٤).
غير أن الميل نحو التسهيل والتوضيح في الكتابة جعل بعض الكتاب والخطاطين يطورون كتابة الخطوط بشكل لين تكثر فيه الانحناءات ، وتقل فيه الزوايا الحادة ، حتى بدأ يتمايز تدريجيا ، خط أقرب إلي النسخي في عهد بني أمية ، وخصوصا بعد أن أصبحت الكتابات العربية فى عهد عبد الملك وابنه الوليد .

ومما لا شك فيه أنه كان لعملية التعريب دورا كبيرا فى الاعتماد على تطوير الخط العربي . وفي هذه الفترة طور النسخي القديم ، إضافة إلى تطوير الخط الكوفي أيضا، بحيث أصبح هناك نوعان من الكتابة أو قلمان ، كما يقول القدماء. وفي عهد بني أمية ظهر بعض

الكتبة الخطاطين ، منهم خشنام ، وخالد الهياج، وقطبة المحرر وغيرهم من الذين جودوا فـى كتابة النسخي القديم ، فظهرت أربعة أنواع هي : الجليل ، والطومـــار، والثلــث ، والنــصف. ويعتقد أن قطبة المحرر هو أول من أبدع فى تطوير الخط العربي(٥).

وفي ذلك العهد أضيفت النقاط إلى بعض الحروف لتفادي اللحن الذي شاع بين الناس ، وكان ذلك علي يد أبي الأسود الدؤلي ،استنادا إلى بعض الترقيشات القديمة(أي التنقيط) . وفى العهد العباسي الأول انتقلت جودت الخط العربي من الشام إلى العراق ، وأصبحت بغداد مركــزا مهما لتطوير الخط العربي ثم انتقل مركز الحضارة العربية إلى القاهرة بعــد ســقوط الدولــة العباسية ، فأجاد الخطاطون فى مصر ، وأضافوا تحسينات كثيرة ، فصار الخط علي أيديهم في مستوى عال من الجودة والدقة(٦).

كما جود الخط فى أماكن أخرى فى المشرق والمغرب العربيين ، فظهر الخط المغربــي الذي نشأ فى القيروان والأندلس الذي انتشر فى الأندلس. فإذا توقفنا عند نوع مــن الخطــوط العربية الهامة كالخط الكوفي ، فإننا نجده خطا غنيا فى مضامينه الفنية والجمالية ، ولعل غنى الخط الكوفي في سعة انتشاره وكثرة أنماطه وأنواعه التى تعود إلي تلك العاطفة الدينية التــي يكنها المسلم للخط ، والتي تدفع بالخطاطين باستمرار للإبداع فيه ، والتذكير بكونه الخط الــذي واكب ولادة الدين الإسلامي ، وبدأت بأشكاله المزواة البدائية انتشار القرآن الكريم فــى أوائــل سنوات الهجرة ، ويوم أن أصطلح على تسميته بالخط الكوفي فى فترة متأخرة ، كان قد أستتب أمره ضمن نسخ زخرفي رائع ، وذلك بدءا من القرن الثامن الميلادي وإلى حــين شــهد أروع ازدهاراته فى القرنين الرابع عشر والخامس عشر.

ويرى "لنكس" الخبير في الفن الإسلامي بأن من الممكن اعتبار "الخط الكوفي إحــدى الوسائل العظيمة التي استخدمت لنشر الدين الإسلامي في كل العصور" خاصة بعــد أن انتــدب كبار الخطاطين المسلمين أنفسهم للقيام بهذه المهمة الشريفة.

وقد شهدت فترة حكم المماليك في مصر تكريسا لا مثيل له في خط المصاحف والعناية بزخرفتها وعلي أيدي خطاطين ملمين بأصول الخط كــابن الوليــد ، تلميــذ الخطــاط "يــاقوت المعصومي" ، والزخرفي أبي بكر صندل ، وابن مبدور وغيرهم ممن أغنوا تلك الخطــوط بمــا

يحيط بها من زخارف علي جانب كبير من الدقة والرهافة ، وثمة زخارف مدت بأصولها إلــي تأثرات خارجية سرعان ما أصبحت جزءا من الأرابيسك الإسلامي.

إن الخط العربي كشكل ، كان طوال رحلته عبر القرون الماضية ملتقى حوار مستمر بين العلم والفن ، يعمق وعينا بهندسته ، ويرهف حسنا بجمالياته ، ويرغم العين علي تتبع كل حرف من حروفه وكيفية تداخل بعضها ببعض بما يغير مراكز اللوحة باستمرار فيخيل إليك "أنه يتحــرك وهو جامد" وفي ذلك خصيصته التشكيلية الرائعة.

ويتميز الخط العربي بين الكثير من الفنون العريقة التي عرفتها حضارات العالم بكونه فنا متأكدا في أصالته التي شب عليها ونما فيها ، وتشعبت عنها ضروبه الرائعة ، وإذا كان قد اختلفت إلي
بعض المؤثرات الخارجية والطارئة ، فمسته بشيء من منها ، وبأثر من رحلته التي كان بديلا عن حرف فهلوي وحرف أوري هندستاني ، وحروف لغير أمة من الأمم ، فإن ذلك لم يخــرج مطلقا عن مقومات أصالته التى انبثق منها واستقام له أن يكون فيها حرفا عربيــا ، وأن مــا اتسعت له من شعوب وأمم وأمصار اعتنقت الدين الإسلامي ، فقد أغنــت أشــكاله ، وطــورت أنماطه وعززت من مناهج الأداء فى خطه ورسمه .

وذلك من خلال الخصيصة الذاتية التي يتمايز بها الإنسان عبر التزامه الصارم بأحكــام دينه ، ومعايشتها واقعا حياتيا متكاملا ومتناسقا ، بحيث يكون لهــا أن تنــتظم كــل علاقاتــه الاجتماعية ، وكل دقائق أمور دنياه وكبائرها ، ولا عجب إذن من أن يحيط نفسه بكل ما يذكره بما عليه من واجبات مفروضة ، وما يعمق إيمانه بدينه ، مما أوسع للحرف العربــي أن يقــيم في كل مجال توفر له ، سواء أكان ذلك فى صفحة من كتاب أو لوحة جدارية أو مقطــع مــن حائط مبني أو آنية معدنية أو زجاجية أو قطعة قماش، أن يقيم وهجه المتألق فى آية كريمــة أو حديث شريف أو حكمة أو بيت شعر يستظهر مكرمة خلقية ، وأن يسعى دومــا لأن يكــون حقيقا بما يحمل من أمر فى نشر فضائل الإسلام ، فيبرز فى أجمل صوره ، وعلى مستوى مــا كان الإسلام يؤكد الأهمية الكبرى لإشاعة القراءة والكتابة ، وكأنهما من بعض متممات ديــن المسلم ، حتى بلغ علي حد قول الصحابي عكرمة بن أبي جهل .."فداء أهل بدر أربعــة آلاف ، حتى أن الرجل ليفادى على أنه يعلم الخط ، لعظم خطره وجلالة قدره".

لقد كان الحرف العربي يتأكد في ضمير الإنسان المسلم في بُعد قدسي جدير بإحاطته بكل ما يعزز مقامه ، وبقدر ما كان الإسلام يكبر من دور العلم والعلماء ، كان كل ما يمت بصلة إلي الكتابة والقراءة كسبيل للعلم ، قد أصبح ضربا من الإدلال على عمق الإيمان ، وذلك ما يستبطنه قول النبي الكريم في أن "من وقر عالما فقد وقر ربه"(٨).

ومن هنا تفاوتت خطوط الشعوب الإسلامية في الاهتمام باللغة العربية من ناحية وبتجويد وإبداع أنواع من الخطوط العربية من ناحية ثانية ، ولم يتناول أحد من الشعوب الإسلامية الخطوط العربية المجودة مثل ما تناولها الفرس أولا ثم الأتراك من بعدهم ، لقد أصبح الحرف والقلم ويد الإنسان تعني خفقات في الإيقاع الجميل داخل النفس المبدعة ، إيقاع له رنين وجدان وله وميض إلهام ، طرح باطني لعبقرية يد إنسان شرقي خلقها الله ، ولها حساسية غيبية ، أمسكت بالقلم لتجعل من الحروف العربية صدى مسموعا للجمال والجلال من خلال أعمال كبار الخطاطين الفرس والأتراك.

لقد ظهرت مدرسة جديدة بالغة الأهمية غيرت مفاهيم التجويد والتحسين وجعلت للحروف مذاقا فنيا له صورة بصرية موضوعية ، وله صورة سمعية تتردد خفقاتها داخل الحروف وفى ذات المجود المبدع ومن ثمة داخل نفس المتذوق.

كانت البداية حين طرح المجود الفارسي أنماط الشكل التقليدي الذي كان له التزام جوهري يتتبع أسلوب ابن مقلة وابن البواب وأخذ نفسه بتصور للحروف مختلف ، وبمعادلة جديدة مصدرها إحساس بنفسه وبقيمته وما يمكن أن يبدعه وما يكتشفه ويتعرف عليه من علاقات بين الشكل الخارجي للحروف والذات الإنسانية (٩).

حينئذ انبثق مذاق رفيع جعل الحروف العربية وقواعدها الخطية ليس مجرد نقل للشكل يقتضي مراعاة الفروق الدقيقة لنسب الحروف ووزنها الشكلي بل أصبحت الغاية القصوى لديه مراعاة الفروق الدقيقة لنسب الحروف مع ما تسره من مضمون روحي ، أي أن الخطاط المجود العبقري أخذ يلتمس أنماطا جديدة غير معروفة طرح من حروفها الموزونة تعبيرا روحيا جعل من الخطاط صوفيا متمرسا من أرباب الأحوال والمقامات ، يفيض قلبه ولسانه ويده بحب الله ، فأكثر من كتابة لفظ الجلالة في خط مميز جميل ليتقرب به رتبة من الله.

فلقد كان الخطاطون أعظم الفنانين مكانة فى العالم الإسلامي عامة وفى إيران خاصة لانشغالهم بكتابة المصاحف(١٠) التى هي "كلمة الله ويد الإنسان"(١١). ومن تلك العوامل التي رأى فيها" مارتن لنكس" الأخصائي فى الخطوط العربية سببا مهما في إثراء الخط العربي ، الإحساس بضرورة التماثل والمواءمة ما بين الكلمة المسموعة والكلمة المكتوبة ، فإذا كانت الأولي روحا فلتكن الثانية الجسم المجسد لجمال الروح . وهو ما نبه إليه ياقوت المعصومي بقوله :" إن الخط هندسة روحانية بآلة جسمانية" ويكون للعين ما للأذن من وله بها ، وتماثل فى الإبداع المتبادل بينهما ، حتى صار المتعلمون من المسلمين يتفاضلون بجمال خطوطهم وحسن كتابتهم ، كما يتفاضلون بعلو مراتبهم فى العلوم والفنون والآداب. وكان لمدارس الخط من العناية ما يوشك أن يكون لمثيلها فى الأدب واللغة ، وكان على الخطاط أن يوسع فى قراءته فى الدين والحكمة والأدب والشعر ليختار من الكلام ما هو حقيق للإبداع فى خطه.

وإن هذه المواءمة ما بين الكلمة المسموعة والكلمة المكتوبة اللتين تقدستا بكونهما حملتا القرآن الكريم هدى للناس ، أفردت كل نوع من أنواع الخطوط للإيفاء بغرض من الأغراض وخصته باستعمالات معينة راح يتطور من خلالها ويسعى لإبراز محتواها ودلالتها المعنوية ، فلكتابة المصاحف والشعر والحكم خطوطها ، وللدواوين خطوطها أيضا.

وحسب الخط الكوفي دوره فى إيضاح ذلك بما كان لكل نوع من أنواعه ما يخصه بتوجه معين "فالكوفي التذكاري" .."والكوفي المصحفي" .."والكوفي البسيط" بينما تحول "الكوفي المورق"الذي شاع علي أيام الفاطميين ، فعرف بالتوريق الفاطمي، و"الكوفي المخمل" و"الكوفي المضفر" و"الكوفي الهندسي" ..الخ إلي تأكيد النوازع التزيينية تبعا لتطور الواقع الاجتماعي وتعمق الحس الجمالي .. وقل مثل ذلك بالنسبة للخط "الديواني " و"الثلث" انطلاقا من أشكالهما الانسيابية ، وإلي أعقدها في طغرائية السلاطين العثمانيين وما تفرع عنها من تشكيلات تجريدية على جانب من الغنى الأدائي ، إنتهاء بالرسم بواسطة الكلمات لتتخذ صورة أسد أو جمل أو أبريق أو طائر ، عبر ثلاثة أبعاد ومستويات متداخلة ، فظاهرها صورة تشخيصية ، ومحتواها جملة ومؤداها خطوط(١٢).

إن مكنون هذه الوشائج المترابطة التي صنعها الخط العربي ، قد طرحت نفسها على شعب آخر من المسلمين نزل تجويد الخط العربي في أنفسهم كما لم ينزل على أحد من غيرهم من قبل . يقول الأستاذ "أوغور درمان ":"إن في العالم الإسلامي مثلا سائدا يقول : نزل القرآن

في الحجاز وقرئ في مصر وكتب في أستانبول " والواقع أن معجزة القرآن كتحفة فنية لم تنعكس على الورق إلا في استانبول وكذلك اللآلئ من أحاديث الرسول صلى الله عليه وسلم لم تكتب مثل حبات اللؤلؤ إلا في هذا البلد أيضا"(١٣).

وليس في هذا الكلام أي مغالاة ، لأن من بين الشعوب الكاتبة بالعربية – قبل أن يلغي الأتراك الكتابة باللغة العربية حين تولي كمال أتاتورك دولتهم الحديثة واستعاض عنها بالحروف اللاتينية – أبدع الأتراك مدرستهم التي كان لها الدور الكبير في تحسين الخطوط وتجويدها وابتكار الحسن والجديد فيها .

إن الإدراك الحقيقي للكلمة المجودة – كما يقول باحث معاصر(١٤) – عند الخطاط التركي كانت لديه إحساسا ذوقيا وحدسيا لأن حروف العربية قد أصبحت لديه تحمل في شكلها معنى، والتعرف على هذا المعنى إنما يتأتى وميضا يصل مباشرة إلى رؤية جمالية.

فالتصور الذي نشده المجود التركي في البسملة بالخط الجلي أو النسخ أو التعليق أو الديواني وأراد أن يبرزه قدر المستطاع وأن ينقله أمامنا في أداء محكم حسب قواعد التجويد المثالي لحروف البسملة التى أصبحت من خلال كتابتها بخطه المحكم لا تمثل شكلا غالبا ولا رمزا مبهما إنما تمثلت حروفا عربية قائمة في الحيز ولها وضع جمالي متحرك ينعكس بطبيعته داخل نفوسنا ليصبح ترديدا للمعنى الصوفي للعلاقة التي تربط بين الإنسان وبين بسم الله الرحمن الرحيم.

<u>أبو حيان التوحيدي والخط العربي :</u> ولا ينبغي أن ننسى أنه كان لجهود بعض الأدباء دور كبير في الحفاظ على هذا الفن العربي وتطويره مثل ذلك الدور الذي لعبه أبو حيان التوحيدي ، فيلسوف الأدباء وأديب الفلاسفة ، كما يقول عنه ياقوت في معجمه.

ولو كان التوحيدي يعلم أنه أول من وضع أسس علم الجمال عند العرب ، بل إنه أول ناقد عربي ، لما أقدم على هذه الفعلة الحمقاء ، إذ أحرق – وهو في العقد التاسع من العمر – كل آثاره ، وأتلف كل كتبه ومخطوطاته التي أبدعها طوال سنوات العمر المديد ، وانصرف بعدها إلى الزهد والورع والتصوف. فالرجل كان فنانا ناقدا ، وفيلسوفا مبدعا ، وخطاطا

بارعا، وهو أديب حكيم ، وصوفي جميل. وعلي الرغم من أن الوراقة (أي نسخ الكتب) كانت مهنة كبار الكتاب فى عهده، فإنه لم يصب من وراثها مركزا مرموقا ، ولا جاها أو رفعة، حتى أن المتتبع لسيرته يكتشف بسهولة :"أن المسافة بين جبروت عقله ، وتهافت شخصيته شاسعة جدا ، حتى ليصعب علي قارئه ، أن يدرك اجتماع هاتين الشخصيتين المتضاربتين: فكر حر قوي ونفس متهالكة متخاذلة!!" (١٥).

وهذا ما دفعه إلي إحراق كتبه تحت وطأة شعور الخيبة والأسف ، لهذا عاش فقيرا ، ومات غريبا مجهولا(١٦). وكان التوحيدي وراقا، فمن الطبيعي أن يكون حسن الخط بارعا فيه ، عارفا بفنونه وأنواعه ، وقد ورق لزيد من رفاعة ، واستكتبه الوزير بن العارض كتاب "الحيوان" للجاحظ ، وكان حسن الإمام بعلم الخط قديرا علي ضبطه ، وقد نسخ له رسالة لأبي زيد البلخي وقد سأله ابن عباد أن ينسخ له ثلاثين مجلدا من رسائله.

ولشدة حبه للخط العربي ألف فيه رسالة"ربما تكون من أقدم ما ألف في العربية عن الخط العربي .. وزاد على تجويده للخط وتزيينه ، وزخرفته ، وقدرته علي ضبط النسخ ، وسلامته مما يدخله الوراقون من تصحيف وتحريف(١٧). أي أنه كان دقيقا ومدققا فيما ينسخ من نصوص ، ولم يكن يحتاج إلى مراجعة من أحد لتصحيح ما يكتب.

وتقع رسالة التوحيدي فى علم الخط في ست وثلاثين صفحة(١٨)، وهي من أوائل المراجع التي وضعت قواعد للخط ، ووصفا لخطوط بعض معاصريه، وقد عدد لنا التوحيدي أنواع الخطوط العربية وأقسامها فى زمانه فقال:"كانت العبرة في زمانهم قواعد الخط الكوفي بأنواعه ، وهي اثنتا عشرة قاعدة : الإسماعيلي ، والمكي ، والمدني ، والأندلسي ، والشامي ، والعراقي ، والعباسي ، والبغدادي ، والمشعب، والريحاني ، والمجرد ، والمصري، فهذه الخطوط العربية التي كان منها ما هو مستعمل قديما ، ومنها قريبة الحدوث ، أما هذه الطرائق المستنبطة فهي مروية عن الصحابة حتى اتصلت بابن مقلة وياقوت(١٩).

وجاءت رسالة التوحيدي عن الخط متضمنة كل ما يتصل بهذا الفن من مقولات ونصائح وتوجيهات ، وكل ما يتعلق بأسرار فن الخط من أدوات وطرق للكتابة. وقد أورد في رسالته أقوال الأقدمين من الفلاسفة والكتاب والمبدعين عن الخط العربي . إذ أن العرب أكدوا

أهمية فن الخط أنه يحمل خصائص الجمال المجرد ، فقد تضافر الرقش العربي وهو الفن الزخرفي مع الخط العربي فى تحديد شخصية الفن العربي . يقول "هاشم بن سالم" في الرسالة:".. قد تكون صورة المداد في الأبصار سوداء ولكنها في البصائر بيضاء" .. أي أن رؤية الفن تتم بالبصيرة وليس بالبصر فقط.

ويقول أبن المقفع عن القلم :"بريد القلم يخبر بالخير، ويجلى مستور النظر، ويشحذ إكليل الفكر ويجتني من مشقة ثمرة الغيرة والعبر". ويعرف أبو حيان التوحيدي الجمال فيقول:"إنه كمال فى الأعضاء ، وتناسب بين الأجزاء مقبول عند النفس". وفى الرسالة يضع أبو حيان شروطا للخط الجميل فيقول:".. والكاتب يحتاج إلى سبعة معان : الخط المجرد بالتحقيق ، والمحلي بالتحديق ، والمزين بالتخريق ، والمحسن بالتشقيق ، والمجاد بالتوفيق ، والمميز بالتفريق".

وتتفرد رسالة التوحيدي في الخط بتفسير هذه المعاني ، فيقول: " أما المجرد بالتحقيق : فإبانة الحروف كلها منثورها ومنظومها ، وأما المراد بالتحديق : فإقامة الحاء والخاء والجيم وأشبهها علي تبيض أوساطها. أما المراد بالتحويق : فإدارة الواوات والفاءات والقافات. أما المراد بالتخريق: فتفتيح وجوه الهاء ، والعين والغين . أما المراد بالتعريق : فإبراز النون والياء مثل عن وفي ومتى . أما المراد بالتشقيق : فتكنف الصاد والضاد والكاف .. ما يحفظ عليها التناسب والتساوى . فالخط في الجملة كما قيل هندسة روحانية بآلة جسمانية . أما المراد بالتنسيق : فتعميم الحروف كلها مفصولها وموصولها . أما المراد بالتوفيق : فحفظ الاستقامة فى السطور من أولها إلى آخرها . أما المراد بالتدقيق : فتجديد الحروف بإرسال اليد واعتمال سن القلم . أما المراد بالتفريق : فحفظ الحروف مزاحمة بعضها لبعض ، وملابسة أول منها لآخر ليكون كل حرف منها مفارقا لصاحبه بالبدن، جامعا بالشكل الأحسن "(٢٠) .

ولا ينسى التوحيدي أن يحدثنا في رسالته عن أنواع الأقلام وطرق بريها وقطعها ، فيقول على لسان أحد أرباب المهنة:"خير الأقلام ما استمكن نضجه في جرمه ، وجف ماؤه في قشره ، وقطع بعد إلقاء بزره ، وصلب شحمه ، وثقل حجمه". أما بري القلم فيرى التوحيدي أن

له أربع طرق هي : الفتح والنحت والشق والقط. أما القلم فهو أنواع ؛ منه الفارسي والبحري والنبطي ، حسب نوع القصبة.

أما مبادئ تعليم الخط ، فيحدثنا بها التوحيدي علي لسان إبراهيم بن العباس مخاطبا غلامه :"وليكن قلمك صلبا بين الدقة والغلظة ، ولا تبره عند عقده ، فإن فيه تعقيد للأمور ، ولا تكتب بقلم ملتو ، ولا ذي شق غير مستو ، واجعل سكينك أحد من الموسى وأجود الخط أبينه"(٢١).

ولا ينسى أيضا التوحيدي في تذكيرنا أن "الخط هندسة صعبة ، وصناعة شاقة ، لأنه إن كان حلوا كان مدورا كان غليظا". وفي موقع آخر يقول:"إن للخط الجميل وشيا وتلوينا كالتصوير ، وله إلتماع كحركة الراقصين ، وله حلاوة كحلاوة الكتلة المعمارية".

والتوحيدي فى رسالته عن الكتابة يثير مشكلات كمشكلات هذا العصر في الفن وفي قواعده ، وأهمها وحدة الفنون ، فهو إذا تحدث عن حسن الخط وعن دور القلم ، فإنما يتحدث عن الفن بصورة عامة ، وذلك أنه كخطاط ووراق ، وكأديب مبدع ، لا يستجلب أمثلته ولا تدور أفكاره إلا من معين مهنته وفنه(٢٢).

ولم ينس التوحيدي فضل السابقين كابن مقلة (٢٧٢_٣٣٦هـ) الذي كان أول من كتب الخط البديع الذي تطور بعد ذلك إلى خط النسخ ، والذي قال عنه "مستقيم زاده" فى كتابه "تحفة الخطاطين" :" إنه مقلة حدقة الزمان ، وهو ذلك الأكاديمي الذي منهج لنا الخطوط العربية ، وضبط نسب حروفها وحدد شكلها وأحكم العلاقات الهندسية التي بينها حتى أصبحت علما له مناهج مدرسية محكمة ، وهو الذي اعتمد عليه القلقشندي فى كتابة مادته عن الخط العربي في موسوعته العلمية التاريخية المؤلف فى مصر عام ٦٨١هـ وقال عنه "هو الذي هندس الحروف وأجاد تحريرها ، وعنه انتشر الخط فى مشارق الأرض ومغاربها"(٢٣).

ولمكانة ابن مقلة بين معاصريه ، كأستاذ ومقنن فنون الخطوط العربية وجدنا التوحيدي يذكر فى رسالته ما رواه عن الزنجي:"أصلح الخطوط وأجمعها لأكثر الشروط فاعلية أصحابنا فى العراق، فقيل له ما تقول في خط بن مقلة ، قال : " ذلك نبي فيه ، أفرغ الخط في يده ، كما أوحي إلى النحل في تسديس بيوته "(٢٤).

أنواع الخط العربي وخصائصه الجمالية:

يعتبر الفن الإسلامي ، الفن الوحيد الذي اتخذ من الخط عنصرا زخرفيا مهمـــا ، ولعـل مرجع ذلك ، ما أصدره خلفاء الدولة الأموية من أوامر صارمة ، جعلت الكتابة على الطراز(أي النسيج والورق) أمرا ضروريا . ولذلك تطور الخط العربي بسرعة ، واتخذ له أشكالا زخرفيـة متنوعة ، وأسماء فنية متعددة ، على الرغم من بساطة نشأة هذا الخط وبدايات تكوينه.

ويرجع إخوان الصفا وخلان الوفاء ، في رسالتهم السابعة عشر (٢٥) خط الكتابة إلي الخط المستقيم والقوس ، يقولون:" ثم اعلم أن أصل هذه الحروف كلها ، والخطـوط أجمعهـا خطان لا ثالث لهما ومن بينهما وعنهما تركبت هذه الحروف حتى بلغت نهاياتها، وذلــك مـن الخط المستقيم الذي هو قطر الدائرة ، والخط المقـوس ، الـذي هـو محيطهـا". وأوضـح "القلقشندي" في كتابه" صبح الأعشي" أن "هندسة الحروف العربية معتمدا كذلك على الخطـوط المستقيمة والمقوسة بمختلف أوضاعها"(٢٦).

ولعل أقدم الخطوط العربية هي تلك الخطوط التي تفاعلت ــ كما ذكرنا ــ في جزيـرة العرب من شمالها إلي جنوبها ، حتى ظهر الخط العربي القديم الذي وجد قبـل الإسـلام ، ثـم انتشر بعده، وأخذ بالتطور والتنوع حتى صارت له أسماء عديدة ، أو أقلام عديـدة ، وأصـبح يطلق عليه أسماء المدن التي كانت تسود فيها : كالمكي والمدني والشامي والكوفي ، وغيرهـا ،غير أن تطورا آخر بدأ يدخل في تنويع الخطوط، وهو التنويع الحاصل من تغيير حجم القصبة (القلم) ونوعها ، ونوع الورق ، والمادة المكتوب عليها.ومن هذه الأقلام التـى طـورت منـذ العصور القديمة :الطوبار ومختصره ، والثلث ، وخفيف الثلث ، والرقاع ، والمحقق ، والغبار.

وقد قام الوزير بن مقلة ، الذي ذكرناه ، ومعه أخوه أبو عبيـد الله ، بوضـع هندسـة للحروف العربية وكانا قد تعلما الخط من شيوخهما السابقين ، حيث كانت تسود خطـوط لينـة غير كوفية (٢٧) وجاء بعدهما بن عبد السلام الذي قام بتنقيح بعـض الحـروف وطـور فـى رسمها وصارت بعد ذلك قواعد وأسس خط الثلث على طريقة ابن مقلة ثابتـة وواضـحة ، ولا تزال المتاحف ، وخاصة التركية منها ، تحتفظ بنماذج عديدة من كتاباته(٢٨).

واستمر تنوع الخطوط حتى بلغ عددها واحد وعشرين قلما أهمها : الرقعي - النسخي - الثلث - الريحان - الديواني - الجلي - الفارسي - الكوفي وذلك منذ أواخر العصر العباسي والفاطمي ثم العثماني ، وكان تطوير الخط في المغرب والأندلس مسايرا لتطوره في المشرق ، مع بعض التغييرات فى أساليب استخدام الأقلام ، وكان للخط العربي أهمية كبرى فى حفظ التراث العربي والإسلامي ،إضافة إلى أهميته كعنصر تزييني ، وخاصة الكوفي والثلث ، وفى هذا المجال ، ظهر للكوفي أكثر من خمسين شكلا ، في مختلف أرجاء الوطن العربي والبلاد الإسلامية.

لقد كان "الخط العربي وسيلة للعلم ، ثم أصبح مظهرا من مظاهر الجمال يفور بالحياة ، ويجري فيه السحر، وما زال ينمو ويتنوع ويتعدد حتى بولغ في أساليب التحويرات الجريئة.. فاعتبروه بهذه التحويرات نوعا ، وقد بلغت الأنواع نحو ثمانين نوعا، وهذه بطبيعة الحال ترق فني لم تبلغه أية أمة من الأمم"(٢٩) ولا ننسى أن الحروف العربية تمتاز بأنها تكتب متصلة أكثر الأحيان ،

وهذا يعطي للحروف إمكانيات تشكيلية كبيرة ، دون أن يخرج عن الهيكل الأساسي لها ، من حيث تراصف الحروف وتراكبها وتلاحقها كما أن المدات بين الحروف والتي يمكن بها في بعض الحروف مثل (بـ ، ق، س، ش) وغيرها تأخذ دورا فى إعطاء الكتابة العربية تناسقا ورشاقة عندما تكون هذه المدات متقنة وفى مواضعها الصحيحة.

ويمكن أن نلاحظ أن طريقة الوصل بين الحروف تختلف من نوع إلى آخر من أنواع الخط العربي كما في الكوفي ، والنسخي ، والثلث ، والديواني ، والفارسي. وهذا الاختلاف ناتج عن الأسس المتبعة فى كتابة كل خط من هذه الخطوط ، حيث نجد الزوايا والخطوط المستقيمة سائبة فى أنواع الكوفي . ونجد الأقواس والزوايا فى كل من النسخي والثلث ، بينما تكون الأقواس الرشيقة والمدات الانسيابية لوصلات سماكات مختلفة فى الخط الفارسي لتعطي للحروف المتباينة في عرضها تناغما موسيقيا رائعا.

ويقول باحث :"إن مجموع حركة الخط وما يتولد عنه من إشباع موسيقى مطابق لشاعرية مرئية ساعية نحو اللامرئي كل ذلك يحدده النص بالنسبة ليد الخطاط الراقصة"(٣٠) يضاف إلى ذلك الغنى الذي يمكن أن يضيفه التشكيل والزخرفة الملحقة بالحروف ، فعلامات

الفتح والكسر ، والضم، والسكون ، والتنوين، والمد والإدغام (الشدة) ؛ كلها عناصر تزيينية زخرفية لا غنى عنها ، لإتمام التناسق ، وملء الفراغات ، إضافة إلى ضبط الكلمات وصحة قراءتها وذلك في خطوط النسخي ، والثلث ، والديواني المجلى ، وللزخرفة ، أيضا ، دور كبير في جماليات الخط الكوفي ، حيث تضيف إليه ، وإلى الخطوط السابقة ، نوعا من الأبهة والفخامة(٣١) .

وثمة مؤثرات عديدة كان لها دورها المعزز لتطور الخط العربي ، ومن تلك ما اختزن هذا الحرف من قدرة متميزة على التشكل والتنوع باستمرار ، ومرونة انسيابية طيعة استجابت لنوازع الخطاطين المسلمين الإبداعية ، واستحداثهم لضروب مختلفة من الأنماط الكتابية ، ووفرت لهم الحرية على استخدامه كعنصر تشكيلي بصري ، تتوزعه الخطوط المستقيمة حينا والزوايا الحادة حينا ، بإيحاءات تعبيرية مستفيضة من تلك الخطوط ، وقد يستدير على نفسه بانحناءات لا تخلو من إيحاءات حية عاطفية وقد يستضيف الزخارف المتنوعة في أحيان أخرى ضمن ترابط انسجامي متكامل.

ومع كل محاولة في الجدة كان يخترع قلم ، ويستنبط اسم جديد لخط جديد ، وتفرد صفحات لقواعد ولوازم وأرجوزات ، حتى نيف أسماء الأقلام علي ثمانين قلما ، لكل منها أداؤه المحدود به ، وفي رسالة التوحيدي السابقة يذكر من أنواع الخط الكوفي وحده ، والتي شاعت على أيامه ، أثنى عشر نوعا ، وما عف عن ذكر أسمائها كثير ، لم ير فيها أهمية تستوجب ذكرها.

وكان بين الخطاطين من زاوج بين ضربين من الخطوط المتقاربة ، وخرج منهما بخط جديد كما هو الحال مع خط"التئم" أو التوأم المنسوب لأصله "المدني". وكان الخط الكوفي يقف في صدارة الخطوط المتميزة بقدرتها علي التأليف المستمر فيه، والإبداع في أشكاله ، لكثرة زواياه وأقواسه وحسن انسجامه مع الزخارف المضافة إليه ، وكان لخط "الثلث" لحد ما مثل هذه خطوط بعد أن انتشرت كتابة المصاحف الكريمة به ، ومثل ذلك بالنسبة لخط "الديواني".

ويوم أن شاع الغموض فى بعض كلام الخاصة كالمتصوفة ، كان الخط رديفا له فى الشكل المنطوي علي ذاته والذي لا يهب سره بسهولة إلا من حيث هو شكل ظاهري.. وفى أحيان فى حرف أو جزء من حرف اتخذ له شكلا ، حيث يقف"الألف" كالسيف رهيف القامة، وقد اعتلته قبضته أو حيث تصير نهايات بعض الحروف مناقير معقوفة لصقور ، وهكذا يصير للكلمة ما يطرحها بعدا في الرمز ، كمفردة الشاعر حين تمد بنفسها إلى أكثر من غرض فى الدلالات الإيحائية أو الإيمائية(٣٢).

إن صياغات الحروف العربية ، صارت عند الفنان المسلم إشارات شاعر هائم أخذ به الحال فتجلي الشوق ذوقا في أشعاره مترنما بحب الله ، وأن هذه الحروف قد أصبحت مكاشفات صوفي متعبد ترنح بمجاهدات قلبه همسات ابتغي بها القرب من الله ، أو أن الخطوط العربية قد أصبحت كتابات وابتهالات لبستاني همس من فوق رياض الأشواق لله .

<u>الخط العربي في الدراسات الحديثة</u> : لم يزل الخط العربي حتى يومنا هذا يستقطب اهتمامات متزايدة من قبل العديد من الباحثين والدارسين : فقد جمع إلي دلالته اللغوية وعلاقته الوثيقة بعلوم اللسانيات ، بُعدا فنيا غرافيكيا بحتا ، وقيمة زخرفية لا مجال للنقاش في أهميتها ، لذلك كثرت الدراسات والبحوث حوله وتنوعت وتشعبت ، مستفيضة بوصف وتحليل دلالته وأبعاده ، فاستطاعت الإحاطة بالكثير من جوانب هذا الفن.

وقد حاكت بعض الدراسات الخط العربي – وأكثرها باللغتين الفرنسية والإنجليزية – كفن غرافيكي صرف مواز في الأهمية للفنون الغرافيكية الأخرى أو يتعداها بقليل. وبصفته كعنصر تزييني ، دخل من خلال وظيفته هذه في عملية تزيين الفنون الصغرى Artminems والكتب أو أنه زين المساجد والأضرحة بكتابات قرآنية أو أحاديث نبوية ، بهدف "تلقين" الحشود المؤمنة لهذه التعاليم.

وقليلة جدا هي الدراسات التي أشادت ، ولكن بالكثير من الاختصار، إلى ريادة هذا الفن في المجالين العربي والإسلامي وموازاته في الأهمية للفنون المهمة الأخرى كالعمارة والزخرفة والمنمنمات ، مثل دراسة الباحث اليوناني السكندري"بابادوبلو(٣٣) بالفرنسية، Arabesque

حيث اعتبر الخط العربي فنا رائدا أو أساسيا Artmajeur وذلك على عكس موقع الخطـوط لدي العديد من الشعوب الأخرى .

لكن هذه الدراسة رغم أهميتها ، لم تستطع أن تشير إلى الموقع الكبير الـذي احتلـه الخط العربي علي الصعيد التشكيلي والجمالي باعتباره أحد أهم الفنون العربية التي أخذت مـن التاريخ العربي الإسلامي الموقع الأكثر أهمية بالقياس للفنون الأخرى ، وذلك عائـدا إلـى أن الباحث أراد أن يحول الأذهان نحو المنمنمات ، معتقدا أنها قاعدة ومنطلق للتـصوير العربـي والإسلامي ، وأنها تعتبر ثورة فى الرسم والتصوير على الصعيد العالمي ، سبقت ثـورة الفـن الحديث بثمانية قرون، لذا فقد أولت دراسة "بابا دوبلو " الأهمية الرئيسية للمنمنمات.

أما "بوركهارت"(٣٤) فقد أشار بتنويه إلى الأهمية الفنية للخـط العربـي فـاعتبره "أيقونة العرب والمسلـمـين " بل إنها الدراسة التى استفاض صـاحبها بـذكر أهميـة اللغـة العربية وأثرها على الفنون الإسلامية وتطورها ، لكنها قصرت جهدها علي تحليل دلالات الفـن الإسلامي ورموزه ، فأكدت علي العمارة ودرست جوانب الفن العربـي ــ الإسـلامي الأخـرى كالزخرفة والفنون الصغرى ، لكنها لم تعط الخط العربي الأهمية اللازمـة مـن حيـث قيمتـه التشكيلية والجمالية(٣٥).

أما "أوليه غرابار"(٣٦) فقد أولى اهتمامه الرئيسي لفن الزخرفة الإسلامية ، واعتبـر الخط العربي جزءا متمما لهذه الزخرفة يلعب نفس الوظيفة الرمزية والتزيينية أو يضفي عليها سمة رفعة"الكتاب المقدس". . الخ .

أما كتاب" عبد الكريم الخطيبي"(٣٧) و"محمد سيجلماسي" فقد اسـتطاع أن يـدرس الخط العربي بمنهجية موازية لتطور الفنون التشكيلية الحديثة ، فأكد علي ريادة هذا الفن مـن خلال تضمنه للكثير من القيم الجمالية البارزة والهامة ، لكنها الدراسة التـي اعتبـرت الخـط العربي فنا فريدا ليس من الجائز التأكيد على أولويته التشكيلية ، فجماليته متأتية مـن كونـه فن"الخط العربي" وليس شيئا غير ذلك ، على الرغم من استعمالاته المتعددة .

وفرادته تلك متأتية من إرتكازاته المعقدة باعتبار انه في نفس الوقت فن اللغة العربية ، وفن غرافيكي، رموزه دالة على بنية اللغة في عمقها التاريخي ودلالاتها الاجتماعية ، وتنويعاته التأليفية الفنية المستمدة من أهمية اللغة العربية ، وخاصة أهميتها كلغة مقدسة باعتبارها لغة القرآن ، فرفعة هذا الفن مستمدة من رفعة هذه اللغة ، ولذا فقد رفضت الدراسة الاعتراف بقيمة الخط العربي التصويرية والتجريدية الصرف بالقياس إلى المدارس الفنية المعاصرة فى التصوير.

ومن هنا وعلي الرغم من الجهد الكبير لتلك الدراسات، والذي حاولت فيه أن تتنبه إلى الأهمية التشكيلية والجمالية للخط العربي ، وقد حاولت ان تبني فهمها علي أساس منهجي حديث لنمط التطور الهائل والتبدل السريع الحاصل في مجال اللوحة التشكيلية العالمية ، والتي بدلت فى فهم مستويات هذه الفنون ، إلا أن بعض هذه الدراسات ظلت قاصرة جزئيا عن تحليل الجوانب المتعددة لنمو الفهم الجمالي لبعض الفنون الشرقية مثل الخط العربي ، على الرغم من الدراسات المستفيضة للمنمنمات والزخرفة العربية .

ويرجع الباحث د.عادل فريح (٣٨) السبب إلي أنه يمكن إقامة مقارنات بين المنمنمات وبين الفن الكلاسيكي المسيحي أو فن الأيقونة الشرقي ، وإن تمت محاكمتها على أسس جمالية حديثة فيما يختص بمسألة التأليف الفني والترميز اللوني، أو الذهنية التي حكمت مسألة التوجه الفني.

كما أمكن إقامة مقارنة مدهشة بين الزخرفة العربية والتجريد المعاصر فيما يختص بتقسيم المساحات اللونية أو التأليف الهندسي الموازي للتجريدية الهندسية أو البنائية الخ .. وأعيد تحليل الفلسفة الجمالية العربية والإسلامية الحديث انطلاقا من هذين الفنين معتبرين الخط العربي فنا تكاد تنتفي فيه السمة الفردية أو المسحة الذاتية ، على الرغم من بروز خطاطين رائدين وفنانين عظام فى هذا المجال !!

الخصائص التشكيلية والجمالية للخط والزخرفة : تتجلى هذه الخصائص في الخط والزخرفة العربية عبر عناصر ثلاثة هي : وحدات العمل الفني ، والعلاقات بين الوحدات ، والتأليف (أي شكل اندراج الوحدات فى علاقاتها علي الحامل المادي).

أ - وحدات العمل الفني : وحدات العمل الفني محصورة عددا ، سواء أكان المقصود بالتخطيط القرآن ، أم الآية القرآنية أم الكتاب الطبي أو العلمي، أي أن الخطاط ، كما يقول أحد الباحثين(٣٩) يعود إلى موضوع يتقيد به ، لا بل يتحدد جهده الفني بتأدية هذا الموضوع على أحسن وجه . هو يتبعها وفق نسق تفرضه عليه بالتالي من اليمين إلى الشمال ، أتباع سيرورة الحروف وفق نسقها المقترح . هناك إذن ، وحدات معنية بالعمل الفني دون غيرها . ليس كل شئ معد سلفا ، أو بصورة طبيعية.

لفن الخط : هناك مادة "دينية" (القرآن) ومادة "معبرة"(الكتب العلمية) لفن الخط ، دون سواها. هذا ما يقوله "أبو هلال العسكري" عن عظم قدر القلم ، وعن الفارق بين "صغره" كأداة وهيئته وكبره" كقيمة :" فسبحان من جعل جلائل النعم وسوابغ الآلاء والقسم في شخص ضئيل وقد قصير تقل قيمته وتصغر قمته مع جلالة شأنه وعلو مكانه"(٤٠).

كذلك الزخرفة : نستطيع أن نتبين ، أو أن نحصي ، وحداته الفنية ، حيث تقوم العملية على عدد متناه من الأشكال دون غيرها ، هي وحدات الأشكال الهندسية (حلزون ، مثمن ، دائرة) والإستطالات والتعريقات النباتية (توريق، تضفير..) والأشكال الخطية المعروفة.

ب ـ العلاقات : هناك طراز للخط ، بنسب ومقاييس تحدد علاقات وحداته ببعضها بعضا. هي علاقات طراز إذن ، تقوم علي نسق أفقي أساسا ، هو نظام تتابع الحروف والكلمات من اليمين إلي الشمال ، وعلي نسق عمودي أيضا ، يتصل بانعقاد علاقات الحروف العربية ببعضها بعضا بين أشكال حروفية أفقية (الباء ، الياء ..) وأشكال حروفية عمودية (الألف ، الميم ..) طلب الخطاط من الخط "الحُسن" قبل "الوضوح" وهو ما ذهب إليه ابن مقلة حيث بحث في الحروف عن الصفات ، ولخصها في أمرين :"حسن التشكيل" ، وذكر فيه : التوفية والإتمام والإكمال والإشباع والإرسال ، و"حسن الوضع" ، وذكر فيه : التوصيف والتأليف والتسطير والتفصيل(٤١).

وهذا ما نتبينه عيانيا في الأشكال الزخرفية ، حيث طلب المزخرف إنشاء علاقات فنية بين الوحدات التزويقية، مخضعا ذلك كله لطراز قياسي تكراري ، نجده ماثلا في القطعة الزخرفية الواحدة ، ذات أساس هندسي. هي طراز بمعنى أنها تخضع لنسق ، هو نوع الخطوط وضوابطها في فن الخط ، وهو الأشكال الزخرفية (المثمن ،الدائرة ..) بتفريعات وتنويعات كل شكل منها.

وهي قياسية أيضا ، أي أنها تعتمد علي أقيسة ، لا تلبث أن تتكرر مثل وحدات حسابية ، مثل قياس الحروف في فن الخط : إخوان الصفا يشددون في "رسالة الموسيقي" على أن "أصل حروف الكتابة كلها في أية لغة وضعت ، ولأية أمة كانت ، وبأي أقلام كتبت وخطت ، وبأي نقش صورت ، وإن كثرت ، فإن أصلها هو الخط المستقيم ، الذي هو الدائرة ، والخط المقوس ، الذي هو محيط الدائرة.

إلا أن أساس هذه القياسية يبقي هندسيا ، أكان ذلك فى الخط ، أم في الزخرفة. ولهذا لم يجد "القلقشندي" وصفا لائقا بتجويد ابن مقلة للخط العربي غير قوله عنه أنه " هو الذي هندس الحروف" وذلك في "صبح الأعشي" وفى "الصبح المسفر".

وفي الزخرفة أيضا نلاحظ أن عمل المزوقين كان يقوم علي توليدات زخرفية ، أساسها هندسي سواء في مضاعفات المربع أو فى الأشكال النباتية ، مثل سقف النخيل وخيوط الكرفه ،التي تحولت تدريجيا مقتربة من النظام الهندسي الجبري. أي أن هذه الأشكال النباتية انتهت إلي فقدان أية صلة تشبيهية ، بأصولها ، متبلورة في أشكالها الهندسية الجديدة(٤٢).

ج ــ التأليف : هو ما عناه بن مقلة بــ"حسن الوضع" يقول أبو الحسين بن أبي البغل عن الأقلام:" يخط بها سواد فى بياض .. فتحسبه بياضا فى سواد". أما المأمون فقد قال عن الجارية منصف ، وقد رأى فى يديها قلما : "أصم سميع ساكن متحرك .. ينال جسيمات المدى وهو أعجب".

الخط "أصم" إلا أنه "سميع" ؛ هو "ساكن " إلا أنه "يروي حديثا" إن هذه الثنائية تصف مفارقة الخط ، بين حضوره المادي .. وبين معناه القدسي ، الديني ، الفائق القيمة ، ومفارقة أخري ، فى تشكيلية صرفة ، تقوم علي علاقة الساكن بالمتحرك ، كما يشير إليه المأمون ، أو السواد بالبياض، كما يتحدث عنها أبو الحسين أعلاه. الخط لا يستدعي القراءة وحسب ، بل "يخاطب اللفظ " أيضا ، للفعل الفني.

الخطاط مثل المزخرف توقفا إذن أمام علاقة الأثر الفني (الخط أو الزخرفة) بحامله المادي(الورقة ، الجدار..) والقابليات الفنية بينهما ، كما أنهما درسا وتوصلا إلي أشكال تتدرج فوق مساحة مخصوصة بها، أي إلى بلورة الموضع الفني المحصور ، الحيز التشكيلي بالتالي.

حين يقوم المزخرف المسلم بـ(ملء) سائر السطوح والمساحات في العمائر ، أكانت مسجدا أم قصرا ؟ كل سطح ، كل مساحة ، هي حامل مادي قابل للتدوين ، مشغور تماما ، وموظفا كليا. ومن هنا يؤكد الباحث د. شربل داغر(٤٣) وهو في ذلك على حق ، على أن النتاجات الفنية العربية الإسلامية تدعونا ، إذن ، إلى رؤية "الحيز التشكيلي" فيها بطريقة مغايرة لما عرفناه في الفن الغربي.

ففي هذا الفن كان الحيز ، مع المدرسة التشبيهية ، مجالا لـ "تمثل المكان" ، أي محاكاته ، ونقله من الوجود إلى الحامل المادي عبر مراقبة فزيائية وعينية ، ثم أصبح هذا الحيز ، مع المدرسة التجريدية نظاما شكليا – لونيا محصورا في إطار للألوان والخطوط والمواد.

أي أن هذا الحيز ظل ، مع المدرستين الغربيتين ، ورغم اختلاف طبيعة كل واحدة منها ، موضعا "محصورا" منتجا فى قطعة " فريدة " أو متكررة فى نسخ ، كما فى الحفر وخلافه من أنواع الطباعة الفنية. "ضرورة العمل الفني " قائمة ، إذن فيه ، فى العلاقات التي تنظمه (مع مراعاة شبهه بنموذجه الخارجي في المدرسة التشبيهية) . ولكن أين يقوم ، والحالة هذه "ضرورة" الفن العربي الإسلامي ؟ ما هي حقيقة "البعد الجمالي" فيه ؟

له شاهد إن تأملته . . . ظهرت على سره الغائب.

بيت أشبه بخلاصة جمالية ! هو فن التأمل في الشاهد (الأثر اللغوي ، الزخرفي..) للوقوف على جماله "الغائب" ؛ أي أن جمالية العمل الفني لا تقوم فيه إلا بوصفه شاهدا ، أثرا ، ظاهرا لباطن أجمل ، ولحقيقة أنصع . يمثل العمل الفني بمثابة تدوين أو نقش علي حامل أبيض ، لا خلفية للعمل الفني سوى البياض ، سوى الفراغ، سوى المكان الكلي ، أي الكون ، الذي

ينتشر ويتمدد تبعا لأبعاده الهندسية ومواصفاته المادية : فنراه ينبسط مع الجدار المسطح، ويدور بشكل دائري مع العمود، وينزوي مع الزوايا الهندسية هذا يصلح فى الجدار ، ويصلح فى الإناء أيضا ، فى العمائر كما في التحف ، وعلي سائر الحوامل المادية من خزف ونسيج وخشب ومعدن وجص وحجر وفسيفساء.

بسط الفنان المسلم الوجود مثل ورقة أو مثل جدار ، وتأكد من وجود الله فيه في كل جوهر فرد ، في كل مساحة ، فمن يملأ الفراغ ، دون أن يخلق إيهاما بالمكان ، أو إيهاما بالعالم : نقش وحسب ، آثار كتابية وزخرفية وحسب ، تبلغ غيابه ..الحاضر ، أو حضوره .. الغائب.

فلسفة الخط العربي : يحدثنا "القلقشندي" بقوله :"إن اللفظ معنى متحرك ، والخط معنى ساكن ، وهو وإن كان ساكنا فإنه يفعل فعل المتحرك بإيصاله كل ما تضمنه إلى الأفهام ، وهو مستقر في حيزه في مكانه ، كما أن اللفظ فيه العذب الرقيق السائغ فى الأسماع كذلك الخط فيه الرائق المستحسن الأشكال والصور(٤٤).

وحقيقة الحركة هذه التي حدثنا عنها القلقشندي فى الحيز الساكن أي فى الحرف المكتوب المجود ، كانت من الحقائق التي أستوعبها الفن الإسلامي وأقام أصوله عليها والذي بها وعند مفهومها الباطني بني الفنان المسلم واقعية الشكل الخارجي والتزم التحرر فى تناوله للأشكال ، وأعاد رؤيتها من جديد في صورة تركيبية مختلفة عما هو قائم فى الطبيعة الموضوعية ، والتي بها أصبح مفهوم العمل الفني قائما على التجريد التصوري الذي لا سكون فيه بل هو حركة مستمرة متدفقة(٤٥).

وهكذا ومن أعماق هذا المفهوم الباطني ارتفع الخط العربي إلى مستوى الكلمة المنطوقة "لأن الكلمات نفسها موزونة فى لغتنا العربية ومشتقاتها تجرى كلها على صيغ محددة الأوزان المرسومة كأنها قوالب البناء المعدة لكل تركيب .. ولا نظير لهذا التركيب الموسيقى فى لغة من اللغات الهندية الجرمانية ولا فى كثير من اللغات السامية (٤٦).

ولذلك استطاع الفنان المسلم ، فى إبداعاته المتنوعة واستخداماته المتعددة للخط العربي ، أن يسبق حركة الفن التشكيلي المعاصر فى نزوعه إلى التجريد هروبا من التشخيص فى بداية الدعوة الإسلامية ، وهي حالة فرضتها عليه ضرورة الامتثال لأوامر بعض الفقهاء الذين فسروا بعض أحاديث الرسول صلى الله عليه وسلم على أنها تحريم للتصوير، وإن استقر رأى الكثير من المفسرين علي أن هذه الأحاديث كان يقصد بها في البداية صرف المسلمين عن عبادة الأصنام.

ومن هذا المنظور للوحات الشخصية ، نستطيع أن نقول ان الفنان المسلم أنجز أعظم لوحات تجريدية ، باستخدامه وحدات الحرف العربي فى التشكيل . وقد ساعده علي ذلك قابلية الحرف العربي للمد والمط والاستدارة والبسط والصعود والهبوط واللين والجفاف. حتى عند تعامله مع الكائنات الحية والأوراق والغصون النباتية· لجأ إلى تلخيصها وتحويرها ، خوفا من أن يكون محاكيا لطبيعة الكائنات التي هي من صنع الله وحده. وهروبه من المحاكاة مكنه من النجاح فى التوصل إلى حلول جديدة هي أقرب إلى التجريد بمفهومه المعاصر ، وإلى الفن البصري الحديث.

ولذلك يؤكد باحث معاصر(٤٧) علي أنه إذا كان "فيكتور فازاريللي" وهو رائد مدرسة الفن البصري النمساوي قد أنجز أفضل أعماله في الفن البصري المعاصر ، فإن الفنان العربي كان قد سبقه إلى ذلك بقرون عدة ، وإن اختلفت طرق المعالجة . فقد استخدم هذا الفنان المسلم وحدات الخط العربي في تكوينات التضاعف والتخلخل ، متباعدة مرة ومتقاربة أخرى ، في تناغم حركي وتشكيل رائع ، لتضعنا في النهاية أمام فن بصري بالغ الجمال ، منتظم الحركة.

ونجح الفنان العربي المسلم منذ زمن بعيد في تحريك مساحات الأبيض والأسود والزخارف الدقيقة والمنمنمات بين شموخ الحرف وقوته ، وفعل ذلك منطلقا من رؤية فنية محسوبة بدقة ، وخبرة اكتسبها عبر ممارسات طويلة بإيمانه الشديد بعمله ، وصبره العجيب للوصول إلى أعظم النتائج ، حتى أننا نجد الفنان "ليونارد دافنشي" أحد رواد عصر النهضة ، يقدم نصائحه لتلاميذه من أربعة قرون فقط !! والتي مازال معمولا بها حتى يومنا هذا فيقول :"إن الألوان تبدو أكثر وضوحا إذا وضعت أضدادها .. فاللون الأبيض يبدو أكثر ضياء مع الأسود"(٤٨).

ولم يكن دافنشي يعلم أن أبا حيان التوحيدي كان قد سبقه فى إسداء هذا النصح الفني بقرون عدة ، فهو يروي لنا في رسالته علي لسان "العسجدي":" للخط ديباجة متساوية ، فأما وشيه فشكله ، وأما إلتماعه فمشاكلة بياضه لسواده بالتقدير ، وأما حلاوته فافتراقه في اجتماعه" .

ويعود أبو حيان فيؤكد لنا علاقة الخط بالتصوير من حيث الإتقان الفني ، فيقول في رسالة:".. إن للخط الجميل وشيا وتلوينا كالتصوير ، وله إلتماع كحركة الراقصين ، وله حلاوة كحلاوة الكتلة المعمارية".

ولعل "بول كلي "Klee واحدا من الذين استطاعوا أن يعيدوا اكتشاف تلك الحقائق القديمة لإثبات هذه العلاقات مستخدما تقنيات العلم الحديث في التحليل والدراسة ، فقد اعتني بتركيز العلاقات بين الموسيقى والتصوير. فنحن ، عندما نتحدث عن الإيقاع في الموسيقي ثم ننقل هذا إلى العمارة والتصوير فإننا فى الواقع نحلل العناصر التقنية وليس الفنية.

ودراسات "بول كلي" قادته إلى نوع من الرسم "البوليفوني" والمقصود هنا بالبولفوني فى لوحة أو مقطوعة موسيقية ، هو عدة أصوات متوافقة ومتداخلة وفق أسلوب مصطلح عليه ، وهذه الأصوات قد تكون ألوانا ومساحات وقيما ضوئية أو دقة في المنظور. وعندما تتعقد وتتداخل عناصر القطعة الموسيقية أو تتعقد عناصر اللوحة وتتداخل (كما في الفن البصري) فإن قواعد الطباق تتحكم في اللحن، وكذلك في التصوير نجد الظاهرة نفسها والعلاقات نفسها في الإيقاع الخطي واللوني، أو الشكل والصيغة في الفن التجريدي ، أو الزخرفي البصري ، أو التضاد اللوني والمنظور والتدرج:" حتى أننا نجد أن أكثر الفنانين التجريديين أخذوا الآن يهتمون بالقواعد النظرية في الموسيقي ويحاولون تطبيقها فى التصوير ، وأصبحنا نرى الآن لوحات تحمل أسم سيمفونية "(٤٩) .

ومن الغريب أن كلاما يتضمن المعنى نفسه تقريبا كتبه التوحيدي فى القرن الرابع الهجري ، إذ يقول فى رسالة على لسان "على بن جعفر" لا شيء أنفع للخطاط من ألا يباشر شيئا بيده ، فى رفع ووضع ، خاصة إذا كان الشيء ثقيلا ، فإن الحركات إذا تمثلت بالحروف ،

والحروف إذا اندفعت بالحركات ، كانت الصورة الخطية ، والحروف الشكلية محفوظة الأعيان بامتلائها بها ، محروسة بانتسابها إليها".

وتعليقا علي الوصف السابق ، وانسياقا وراء أفكار "كلي" نفسها ، يقول "أبو سليمان المنطقي" في رسالة التوحيدي :"كأنما اشتق هذا الوصف من الموسيقار ، فتارة يخلط الثقيلة بالخفيفة ، وتارة يجرد الخفيفة من الثقيلة ، وتارة يرفع إحداهما علي صاحبتها ، بزيادة نقرة ، أو نقصان نقرة ، ويمر في أثناء الصناعة بألطف ما يجد من الحس فى الحس ، ولطيف الحس متصل بالنفس اللطيفة ، كما أن كثيف النفس متصل بلطيف الحس ".

ولذلك يؤكد الباحث محمد البغدادي(٥٠) ــ ونحن نوافقه على ذلك ــ أن "بول كلي" ابتعد كثيرا عن هذا المعنى الذي أورده التوحيدي فى رسالته عن الخط العربي ، والتي عرضنا لها ، خاصة إذا استثنيا ما تراكم من خبرات علمية وفنية في جعبة التراث الإنساني عبر العصور ، استفاد منها "كلي" لإثبات ما كان قد توصل إليه التوحيدي ، بشكل نظري.

ويؤكد لنا هذا الرأي ما قاله الناقد التشكيلي العراقي عفيف البهنسي ، عندما يحدثنا عن هندسة الخط فى اللوحة التشكيلية:".. لقد تبين أن فى الخط المستقيم صلابة وتكلفا بعيدا عن الجهد هو ضعف التعبير عن الجمال ، ناقص المدلول ، فهو لا يثير انتباها جادا ، ولكنه انتباه عنيف، إذ يعبر عن القوة وعن القلق ، كما يعبر عن الجفاف والجفاء ، أما الخط المنحني فهو خط اللطافة والحركة التي تبرز بلا تكلف أو جهد".

ومن حيث انتشار الخط يقول أيضا:" فهو إما خط رفيع أو خط عريض أو متقطع أو أفقي مائل ، على أن تأثير الخط لا يبدو واضحا ما لم يكن فى حالة بوليفونية ، أي مختلطا مع أنواع أخرى من الخطوط". ومن الملاحظ هنا أن مجمل هذا الكلام الذي يوضح هندسة (الخط) فى اللوحة التشكيلية ، باعتباره أحد العناصر الأساسية في اللوحة كاللون والنور والظل والتكوين ..الخ يمكن أن تقدمه لوحة الخط العربي أيضا ، بل إن كثيرا من الفنانين المعاصرين ، على ما سنرى ، استفادوا كثيرا ، بل صاروا متميزين بين أقرانهم ، لأنهم قرروا أن يستفيدوا من هندسة الخط فى اللوحة التشكيلية ، لأننا نعتقد أن ذلك ما يقدمه الخط العربي فى تراكيبه المتشابكة فى "خط الثلث المركب" و"الديواني الجلي" و"الكوفي المورق المضفر" سواء كان

عباسيا أو فاطميا أو مملوكيا أو أندلسيا ، بل إن الخط "الطغرائي" ما هو إلا نموذج حي للاتفاق التام مع المعني السابق.

ورغم أن الخطوط العربية أحرزت تطورا كبيرا ، عبر عصور متتابعة مـــن التجريـد والابتكار والإبداع ، فقد وجدنا التوحيدي في وقت مبكر يقول في رسالته عن الخط علي لـسان "أبن المرزبان" :" .. الخط هندسة صعبة وصناعة شاقة ، لأنه إن كان حلوا كان ضعيفا، وإن كان متينا كان مغسولا، وإن كان جليلا كان جافا، وإن كان رقيقا كان منتشرا ، وإن كان مدورا كان غليظا ، فليس يصح له شكل جامع لصفات الكبـر والـصغر إلا فـي الـشاذ المـستندر". والتوحيدي بذلك قد نجح في أن يثير العديد من المشكلات المعاصرة في الفن وفي قواعده (٥١) وأن يؤسس بحق لعلم جمال إسلامي.

إذا كانت العبقرية العربية قد تجلت قبل الإسلام على مستوى المشافهة، بحيث صـار الشعر العربي مثلا هو ديوان العرب، وقد كان يعتمد في جانب كبير منه على الحفظ والذاكرة ، فإن الإسلام استطاع نقل هذا العشق الموازي "للقداسة" من المشافهة إلى الكتابة ، حيث أسـند الإسلام للغة العربية وكتابتها دورا رائدا ، فاعتبر هذه اللغة"مقدسـة" باعتبارهـا "كـلام الله" ، فتجلت مأثرته بنقل هذا العشق من مستوى المشافهة إلي مستوى الكتابة . وهنا كمن المـصدر الأول للاهتمام الفائق بالخط العربي وبتطوره.

فحين نتأمل الأشكال المختلفة للخط العربي ، والتي تطورت في المـسار التـاريخي ، يتاح لنا أن نتبين أنها تطورت كما يقول أحد الباحثين(٥٢) ، بسبب الاستناد إلى أساس مقروء بصورة فصحي للقرآن ، فجسد بذلك "اللغة المقدسة" بأشكال وبحرية ظلت دائما في حالة إعادة تشكل وتطوير حتى تصير هذه الأشكال موازية في رفقها للغة المعبرة عنها.

وبلغ مستوى تقديس القرآن عند المسلمين أنه اعتبر كتاب الكتب ، يختصر كل العلوم ، ويحتوي كافة الأنظمة ، بل أنه عد رمزا للقداسة المطلقة ، فلا يمسه إلا المطهرون ، وهـو الكتاب الذي يرمز إلى الكون والكتابة هي عناصر الكون ، أي هي الجزئيات الكونية . وتنـتج هذه العناصر عن تمازج الكلمات والعناصر التزيينية اللامحدودة . فالعالم والكائنـات والأشـياء والكلمات والجمل ، كل ذلك مظهر من مظاهر المعجزة الإلهية ، لأنه مظهر من مظاهر إمكانيات

الخلق التي يمتاز بها الخالق ، فهي كلها فعل إلهي وكلها تتمظهر في الكتاب — الكون. بل إن تمظهره على هذه الصورة بعد أفضل وسيلة وأيسرها لتوصيل هذا الكون الشاسع إلى مستوى الإنسان بمحدودية حجمه وفكره.

ومن هنا لم يكن غريبا أن تتحول الجوامع والمدارس الدينية إلي مراكز تعليمية ، في مختلف الأصقاع العربية والإسلامية ، بهدف تلقين النصوص القرآنية قراءة وكتابة ، في الوقت الذي اعتمد فيه المسيحيون علي الرسوم الدينية التي ازدانت بها الكنائس بهدف تكريس المفاهيم الأساسية الناتجة عن الأحداث الهامة والمليئة بالعبر الدينية التي عايشها المسيح ، فكانت الجداريات والأيقونات الوسيلة الأساسية لتوصيل التعاليم الدينية ، واقتصرت عملية القراءة والكتابة علي رهط قليل من العلماء ورجال الدين ، الذين احتكروا عملية الكتابة والقراءة ، وظلت الصورة والأيقونة لفترة طويلة وسيلة الاتصال الأساسية ، بين العامة من الناس وبين طبقة الكهنوت العليا.

بينما انصرف المسلمون الذين لم تستهوهم منذ البدء مسألة التصوير نحو القراءة والكتابة كأسلوبين مقدسين للاتصال بالكون الأعلى ولفهم مسألة الخلق ، وبالتالي للاتصال الوجداني بالخالق ، فارتفع شأن الكتابة بذلك إلى مستوى الفنون العليا التي تشكل وسيلة حبك الأحاسيس والمشاعر بالمعطيات الدينية(٥٣).

وإذا كان من الصحيح أن عبقرية العرب تمثلت في لغتهم ، فإن قصر تلك العبقرية على مجالي الإيحاء الصوتي والحدس الوجداني ، اللذين يمثلان قطب كل لغة فقط ، والقول بأن العرب لا يرون الأشياء على قدر ما يسمعونها ، يعتبر تعميما خاطئا.

فلقد أثبت الفن الإسلامي أن العربي ، رغم عقله السريع الحركة (الديناميكي) وذكائه التحليلي ، فليس أقل الناس تأملا فى كنه الأشياء المنظورة ، كما يؤكد على ذلك مستشرق منصف هو "بوركهارت"(٥٤) ، فالتأمل لا يحد بحالات السكون البسيطة ، بل يمكن أن يتتبع الوحدة الفنية خلال الإيقاع ، وهو ما يشبه انعكاس الحاضر الأزلي فى مجري الزمن.

وهذا ما تعبر عنه عناصر التوريق الزخرفي بفضل صفتي الترتيب والانتشار فى نظام المنظور ، وكذلك عناصر التضفير المتداخل ، الذي يجب قراءته بتحرك العين مع مجراه بفضل الإنشاء وقوة التكافؤ. والتوريق أو التضفير أو ما يدخل فى معناهما مما يسمى التوشيح (الأرابيسك) هو فن تجريدي يميز العبقرية العربية أولا وقبل كل شيء.

ومن هذا الوجه يعتبر الشعر العربي نوعا من التوريق العقلي واللغوي ، وليس وفرة في الصور الموحى بها، واللغة العربية فى شكلها القرآني لا يدانيها شيء فى أن تتحول إلى فن. فالأعمال القرآنية تشبه على حد تعبير "بوركهارت" ذبذبة روحية هلي التى تحدد أشكال ومقاييس الفن الإسلامي ، والأسلوب القرآني يحقق عن طريق الروح حالتي الراحة والتطهر.

وهكذا أصبح الفن التشكيلي في الإسلام يعكس بطريقة ما الكلمة القرآنية الموحى بها، وإن كان من الصعب الإمساك بطرف هذا المبدأ. وبفضل الكتابة ، وهي أكثر الفنون الإسلامية عروبة في كل العالم وأشرفها أكتسب الفن الإسلامي صفة "العربي" . والحقيقة ان شيئا ما لم يستحذ المشاعر الجمالية في الشعوب الإسلامية كما فعل الخط العربي ، ومقاييسه الجمالية تتلخص فى التأليف بين الاستقامة الهندسية العظيمة ، وبين أكثر الإيقاعات اللحنية العذبة فقطباه هما : التوازن والخلود.

ويعقد "بوركهارت"(٥٥) مقارنة بين الخط الصيني والخط العربي ، لمعرفة عبقرية هذا الخير حيث يتضح مثلا الاختلاف الوظيفي بين كل منهما. فالصيني خط مرئي (صوري) يفضل استخدام الفرشاة بينما العربي صوت (سماعي) يفضل تخطيط القلم الدقيق الذي يمكنه من التجريد والتضفير والإيقاع المستمر.

والصيني يسير فى خط رأسي ، بينما العربي يسير أفقيا من اليمين إلي اليسار حيث موقع القلب، فكأنه يتقدم من الخارج إلى الداخل أي من الظاهر إلي الباطن. والأسطر المتتالية أفقيا في الكتابة تمثل جسم النسيج فهي رمز لحمته وسداته، رمز عبور محاور الكون ، رمز عملية دوران الأيام والشهور والسنوات.

وأشهر الخطوط المستخدمة في الزخرفة هي: الكـوفي الـذي يمثـل الاسـتقرار أو السكون. والنسخي الذي يمثل السيولة أو الحركة. ومن الكوفي أنواع هــي: القـائم والمزهـر والمضفر. أما الخط الفارسي فهو نوع من النسخي اللؤلؤى ، له سيولة الهـواء . والمغربـي يحتفظ بتوليفة قديمة من الكوفي والنسخي ، بينما التركي العثماني شرقي.

وأهم رموز الكتابة يتمثل في التشبيه بين "كتاب العالم" و"شـجرة الخليقـة" وهمـا الرمزان المعروفان في التصوف الإسلامي : فحروف الكتابة أشبه بـالأوراق مـن الـشجرة ، والكلمات والجمل تشبه الفروع، وأصل الشجرة هو حقيقة الكتاب الكلية. هكذا حلت الكتابة فـى الفن الإسلامي محل الصورة ، فى أشكال آيات قرآنية ومدائح نبوية وأشعار مأثورة ، ودخلـت فى تأليف التوشيح إلي جانب التوريق والتضفير.

أما الشحنة التعبيرية والرمزية الكبيرة التي يكتشفها الفنان المسلم والتي يضمنها لفن الخط العربي ، فقد وجدت حين حاول الفنان اكتشاف القيمة الجمالية للكلمة العربية ، خاصة بعد أن صارت الكلمة الإلهية (القرآن الكريم) جوهر عقيدته ومصدر وحيه ، وقد كانت الكتابـة ولا تزال فى الغالب عملية فجة ولا يتركز حولها أي اهتمام جمالي فى ثقافات العالم ، ففـي الهنـد وبيزنطة وفى الغرب المسيحي ظلت الكتابة محصورة فى وظيفتها التعبيريـة أي فـى كونهـا رموزا منطقية.

لكن بظهور الإسلام ومحاولته التأكيد علي تنزيه الذات الإلهية خلال التعبيرات الفنيـة المختلفة قد فتح للفنان المسلم آفاقا جديدة أمام الكلمة كوسيلة للتعبير الفني ، فقـد اسـتطاع بالتدريج وخلال جيلين فقط أن يجعل من الكلمة المكتوبة فنا مرئيا ، لها من الأهمية الجمالية ما يغرس فى الوعي التصوري شيئا آخر مستقلا تماما عن المعنى المنطقي الذي يـستقيه منهـا الفكر.

وكان هذا الفن الجديد ككل الفنون الإسلامية الأخرى يسير على نفس الـنمط ويخـضع لنفس الهدف الذي دأب الوجدان الإسلامي على إبرازه وتصويره ، حتى أصبح تطوره لونا مـن الأرابيسك ، فقد طوع الفنان المسلم الحروف لتصبح قادرة على إشباع حسه الفني ، فهو يمطها أو يطولها ، أو يركبها أو يفصلها ، أو يربطها ، أو يجعلها مستقيمة أو دائريـة ، أو يجعلهـا

سميكة ثم يدبب أطرافها ، أو يكبرها جميعا أو يكبر بعضها. كما استطاع استخدام كل ما أمكنه من وسائل فن الأرابيسك وخاصة "التوريق" و"الهندسة" ليس لمجرد جعلها زخرفة في كتابته ، بل ليجعل الكتابة ذاتها فنا من فنون الأرابيسك في أسلوبها الخاص(٥٦).

على أن الخصائص الأساسية للحروف التي تحدد شرعيتها في التعبير عن معانيها ، قد أمكن الاحتفاظ بها ، فغدت تشكل النماذج الفنية الخطية ما تشكله التفعيلات العروضية في الشعر، أو الوحدات الهندسية والنباتية في رسوم الأرابيسك . وفي نفس الوقت يقوم تطويع الحروف لنماذج الأرابيسك ببعث القوى الجمالية الدافعة في نفس المشاهد.

فالخط العربي إذن ــ مثل الأرابيسك ــ استطاع أن ينقل البيئة الأساسية للفهم المنطقي ــ أعني الرموز الفكرية الأبجدية ــ إلى مادة فنية تصويرية ، إلى بيئة فنية يصبح الوعي الجمالي فيها أصليا لا ثانويا ، قائما بذاته لا بغيره ، ومن هنا يقول الباحث د.إسماعيل الفاروقي(٥٧):"وهنا يكمن سر نجاح هذا الفن حيث استطاع أن يتغلب تماما على الفكرة المنطقية في العمل الفني لتصبح تابعة ومكملة للتصوير الجماليين ، فكان بحق أعظم وأثبت انتصار فني في الإسلام.

فكلمات الله هي أصدق تعبير مباشر عن إرادته ، وطالما أن الله في وعي المسلم ووجدانه يتجلي دائما غير مشابه للحوادث ، فإن من المستحيل إذا أن يتصوره العقل ، وإن جاءت كلماته وحيا مباشرا عن إرادته. ومن ثم كان لكلمات القرآن الكريم مكانة عظمي من حيث هي إرادة الله ، فإرادة الله سبحانه وتعالي يجب أن يكون لها من الجلال والاحترام والتقدير ما يجب له، وأن توصف بما هو أهل له من الجمال والكمال. وحينئذ تكون كتابتها في لوحة خطية جميلة، هي أروع قيمة جمالية في الإسلام بلا منازع ، وقد ساعد علي نجاح هذا المسعى أن الخط العربي مرتبط بالكلمة العربية ذات الصفة العضوية كما يقول"زكي الأرسوزي"(٥٨) والتي تحمل بصورتها الرحمانية الصوتية مصدر استلهامها .

ويتضح هذا المصدر عن طريق(الحدس) "التجاوب الرحماني بين الذهن والصورة" فأية كلمة عربية مثل سعادة وجمال .. تحتفظ بأصولها في الطبيعة. وبنية اللسان العربي كبنية الجسم الإنساني هي بنية موحدة منسجمة بجميع عناصرها : النحو ، الجرس ، الكلام كوحدة

الجسم الإنساني . ولهذا فإن اللسان العربي نشأ عن حدوس صادقة لطبيعة الأشياء وليس هو مجموعة من الرموز المنفصلة عن مفاهيمها.

والكلمة العربية هي صورة تتضمن صوتا ومعنى وخيالا مرئيا. وعلى هذا فإن الكلمة العربية عندما استخدمت كعناصر فنية فى الأرابيسك ، لم يكن القصد الإفادة من شكل هذه الكلمة الفني بحد ذاته وحسب، بل كان القصد تركيب لوحة فنية ، وأصبحت الصورة مصعدا يرقى بالحدس إلي هذه المفاهيم مباشرة للرابطة القوية بين صورة الكلمة ، وبوادر الشعور بالطبيعة.

وهذا في حد ذاته هو ما دفع بالخط العربي إلى ما نشاهده من تطور يغرس في وعينا وتصورنا الحسي بدرجة كاملة أن الخالق الأعظم لا يمكننا التعبير عنه أو تمثله في الحس ، فطالما أن هذا الخط قد أصبح لونا من ألوان الأرابيسك ، يمكننا إذا أن نتصوره عملا فنيا مستقلا ، إسلاميا خالصا بغض النظر عن مضمونه الفكري. إن الإحساس الجمالي الناتج عن هذا الخط قادر على التحليق بالخيال نحو الفكرة الذهنية ، تماما كما يفعل الأرابيسك في نفس الرائي. ومن ثم لا غرابة أن يصبح الخط العربي ، وبخاصة حين يأخذ مادته من القرآن ، هو الفن السائد فى المجتمعات الإسلامية خلال العصور الطويلة.

وقد أدرك فلاسفة اللغة العربية من القديم تلك القيم الجمالية الرائعة المتضمنة فى الخط العربي، فطبقا لما يرويه الزمخشري فى "أساس البلاغة" ، فإن الوزير محمد أبا على ابن مقلة عقد مقارنة بين تركيب وتأليف الشعر ليحدد الوظائف والقيم الجمالية فى كل منهما، وهو يحدد للكتابة العربية معايير أساسية خمسة تؤدى إلي جمالها ورونقها وهي : التوفية والإتمام والإكمال والإشباع والإرسال(٥٩) أما أبو حيان التوحيدي فقد ذكر في كتابه "علم الكتابة" أن الكتابة عموما روحانية تسربلت برداء مادي(٦٠).

ولم يهتم المستشرقون بالخط العربي ويدركون أهميته الكبرى إلا فى العصر الحديث ، ففي عام ١٨٣٨م أخرج المستشرق "يوسف فون هامر برجشتال" بحثا فى كتابة كوفية من مسجد الخليفة الفاطمي الحاكم بأمر الله ، بالقاهرة ، وفى عام ١٨٤٠م ألف "ميخائيل انجلو لانشي" كتابا في شواهد القبور الإسلامية ، وأعقب ذلك عام ١٨٤٥م بكتاب عنوانه بحث في الصور الرمزية العربية ، وفي تنوع الحروف الإسلامية في نقشها علي المواد المختلفة ، وهو

في ثلاثة مجلدات تبحث لا في مختلف أنواع الخطوط فحسب ، بل في تنظيمات رموز الكواكب في نماذج الفنون الصغرى ، والطلاسم ، والتعاويذ ، والأسلحة ، والرايات ، والملابس.

ثم بدأت الأبحاث الإستشراقية تتوالي في دراسة الآثار الإسلامية وخاصة تلك الدراسات التي تهتم بالفنون الإسلامية وتعمق مباحث فلسفة الجمال في هذه الفنون ، وقد كان علي رأس هؤلاء كثير من الأسبان مثل "كولا بورد" "وجيرو دابرانجي" ، "وأوين جونس" وغيرهم(٦١).

ومن يتصفح أعمال"بول كلي" الفنية وهو من الفنانين المستشرقين المتأثرين بالفن العربي والإسلامي ، سيجد أن فنه هو الفن العربي في القرن العشرين ، حيث يقوم علي مبادئ لا تلتقي أبدا مع مبادئ الفن الغربي التي تخلي عنها الفنان المعاصر كليا.

ولعل من أهم تلك المبادئ العربية ؛ الجمالية العفوية ، والرسم المرسل الذي يؤدي إلى الشكل الفني المتكامل ، فكما يقوم الرقش العربي علي الخط المتصل المستمر ، سواء في الرقش الهندسي ، أو في الرقش النباتي التوريقي ، فإن أعمال بول كلي التخطيطية تحاكي ذلك ، ولكن دون التخلي عن الشكل الواقعي الذي بقي جسرا بين العمل المبدع وبين الذكريات الراسخة في بيئته الأوربية.

ويؤكد الباحث بهنسي على أن بول كلي يتخلى عن هذه الذكريات أحيانا ، ويلجأ إلى ذكريات عربية محضة عندما يستعمل في لوحاته الكتابة العربية أو الحرف العربي ، حتى لو تم ذلك وهما وافتعالا ، لأننا لا نستطيع أن نقرأ ذلك بوضوح ، فمع أن بول كلي تعلم الكتابة العربية ، فإنه لم يقصد أن يكتبها عندما يرسم ، بل أن يرسمها رسما. وهنا يصل بول كلي إلى التجريدية العربية التي لا تسعي وراء اللاشيء ، بل وراء المطلق.

الخط العربي وفنون العصر : هناك خوف من المحاولات العصرية التي تجري حاليا لتطويع الحرف العربي وتقريبه من الحرف اللاتيني ، وجعله كتلة جامدة لا أثر للقيم الفنية فيها ، وهناك خوف له ما يبرره من الاعتماد المطلق على هذه الحروف وترك الإبداع ، بل الخشية

أيضا من المقلدين غير الفنانين ، وخاصة الشركات التجارية التي قد تقوم بمسخ الحرف العربي طمعا في الربح.

هناك أيضا عملية " "مكننة" الحرف العربي حيث يتم تطويعه لكي يلائم الأوردينـــاتور، بحيث تستطيع ان تطبع آليا ما تشاء من الخطوط ، وهذا أمر يشكل خطرا حقيقيا على الحـــرف العربي، كما تشكل الحروف الجاهزة الخطر نفسه علي الحرف والفنان.

وعلى جانب آخر تجاوز الحرف العربي الكتابة كعـــلم ليظهـــر قدرته الفنية فى مجـــال الرسم ، فإمكانية الرسم بالحروف ــ كما رأينا ــ صفة مميزة للعربية لا تتـــوفر فـــي حـــروف اللغات الأخرى ، ولقد أبدع الفنانون العرب على الرسم بالخط ، وظهرت آيات وأحاديث وحكـــم وأشعار بأشكال أباريق وحيوانات وطيور على درجة فنية عالية . ونجد اليوم محاولات تطويرية أخرى فى هذا المجال لدى فنانين عرب ، لقد تمكن الفنانون العرب من رسم أشـــكال حيوانيـــة وإنسانية ونباتية بالحرف العربي ، وليس الأمر بجديد فهذه الرسوم قديمة وكـــان جـــديرا أن تتطور لولا انشغال الفنانين العرب بالمدارس الانطباعية والتكعيبية والسريالية والتجريدية ، وقد قادنا التحديث إلي إهمال فنوننا الإسلامية ، وهو أمر مؤسف لأنه ليس حريا بنا الأخذ بالتحديث علي حساب القطع مع التاريخ والتراث العربي والإسلامي.

ومع ذلك فقد برز اليوم من جديد الوعي بأهمية الالتفات لفنوننا الشرقية وتطويرها ، والأخذ بمعالم التحديث ، دون القطع مع التراث. ولذلك نجد اليوم محـــاولات تحديثيـــة عربيـــة تحاول الاستفادة من الحرف العربي واستلهام مدارس الخط فـــي رســـم لوحـــات تـــشكيلية ، وانتشرت هذه المحاولات الناجحة فى الشرق العربي كما انتشرت فى المغرب العربـــي أيـــضا، حيث اعتبروا الخط العربي قاعدة للتحديث لخلق مدرسة عربية إسلامية.

وفي خضم عملية التحديث لا يسعنا أن نستبعد أهمية التكنولوجيا الحديثة في اســـتعمال الألوان والمواد الحديثة في عملية الرسم ، ومن هنا يقول باحث معاصر(٦٢) إن انطباعية الخط العربي في الحيز المكاني وقدرته علي التشكيل تتيح للفنان إمكانات فائقة من خلال تجريد الخط واستقراء معانيه الروحية والشعرية وموسيقاه ودلالاته اللغوية .

وبالتالي لابد من الاستفادة مما أضافه الخطاطون العرب العظام أمثال "ابن مقلة " و"ابن البواب "و"المستعصمي" و"حميد الله" "وهاشم الخطاط "، وعشرات غيرهم ، الذين أسسوا مدارس نسير عليها اليوم. علينا أن نواصل التطور في هذا الفن العربي الرائع مستفيدين من كـل مـا يوفره العصر والنماذج الحضارية ، لتعميق وتطوير فنونا العربية والإسلامية .

وثمة لوحات لعديد من الزخرفيين العرب المعاصرين سعت لأن تقترب أكثر من اللوحة التشكيلية ، من خلال الإفادة من النماذج الشائعة فـى الخـط الكـوفي الهندسـي أو الكـوفي الشطرنجي ، والنسج علي منوالها بما يجرد الكلمة من معناها ، ويبقى على إيقاعها التكراري ، كلازمة زخرفية هندسية تناسب الخطوط المزواة للكوفي . وثمة آخرون سعوا إلي المزاوجة ما بين الصرامة الاتباعية للخط العربي وبين تجريدية الخلفيات التشكيلية له عبر ما اسـتقام لهـم مـن مقـدرة أدائية في الخـط والرسم على حد سواء.

وثمة آخرون سعوا لأن يتخذ الحرف أبعادا تجريدية ضمن نزوع منهم إلي الإفادة من مقومات الخط العربي البلاستيكية وأبعاده الفكرية والروحية ، وذلك مـا نبهـت إليـه الناقـدة الألمانية "سيجريد كالا" عند مشاهدتها لمعرض أقيم ببغداد(٦٣) إذ قالت :"لعلني لا أغالي كثيـرا ، فمن جميع ما شاهدته في البينالي العربي لم أجد نتاجا يفصح عن مصدره العربي وينطق بـه إلا ذلك الإنتاج الذي يتصل باللغة ، أي الذي يتخذ من فن الخط العربي والحروف مادة له ".

ويضيف إلي ذلك ناقد أوربي آخر هو " روبير فرينا" قوله :".. أصبحت الكتابة تخفـق فيها الحياة وتصبح أكثر طراوة وأكثر صلابة ، تركض فى سطورها المتساوقة أو تتشكل فـى قوالبها الهندسية ، مما يمكن لخط الكوفي فى أن يتخذ ألف شكل وشـكل ، وأن يعطـي دلالات جديدة لأساليب عديدة للوصول إلى أن تصبح ضربا من القراءة فى المستحيل وتصير الوظيفـة الزخرفية عملية تأملية أو تربوية قريبة من الصلاة".

ولفناني المغرب مسعاهم المتأكد فى التعامل مع الحرف العربي بنزوع تجريـدي مـرتبط بإطار تراثي كالإيحاء بصفحات قديمة ، أو استلهامه من خلال إيقاعات هندسية للخـط الكـوفي وبأسلوب يحاول فيه الفنان تجاوز حرفيات اللغة ، وذلك بغية خلق شيئيات جماليـة لا يكـون

للحرف أو الخط فيها ما يتمايزان به من الأشكال الأخرى المطروحة فى اللوحة التى تخلق منها مناخا سحريا يسترجع منه الحرف بداياته المبهمة(٦٤).

وهكذا فإن العديد من المحاولات الناجحة للفنانين العرب المحدثين فى مجال استلهام التراث والحرف العربي والتعبير عن واقع الإنسان العربي المعاصر تؤكد أنهم سعوا فعلا لمعايشة عصرهم من خلال تراثهم ومعطياته ، وبما يعمق التواصل بينهما.

تبقي المسألة الأكثر إثارة للتساؤل فى عصرنا الحديث هي : كيف ولماذا استطاع الخط والكتابة العربيان أن يمحورا حولهما فى هذا العصر حشدا كبيرا من التشكيليين يستلهمونهما ويأخذون منهما عنصر أعمالهم مؤلفين تيارا هاما ، بل الأكثر أهمية في فننا العربي المعاصر ؟

فقد حاول وما يزال الفنانون العرب أن يستنزفوا القدرات الكامنة في الخط والتي اكتسبها في مساره التاريخي الطويل عبر الأقنية المتعددة الوجوه من اجتماعية وبنيوية ومثيولوجية واثنولوجية وتيولوجية على وجه الخصوص ، وكان دافعهم الأساسي الهوية الفنية المتمايزة.

والواقع الذي لابد من ذكره ، كما يؤكد علي ذلك ناقد فني معاصر(٦٥) أن العرب لم يكونوا السباقين فى استلهامهم Calligraphie للخط فى لوحاتهم ، فالحركة منشؤها الفن الغربي الحديث ، بدأت مع "براك" الذي أدخل أول علاماته الحروفية فى لوحته(البرتغالي) وقد تضمنت هذه اللوحة حروفا وأرقاما فكانت المدرسة التكعيبية هي أول من أثار الانتباه إلي أهمية الحرف كعنصر تشكيلي ، وكذلك فعل بيكاسو فى مرحلته التكعيبية ، فأدخل تلصيقات (كولاج) من قصاصات الصحف أوالمجلات إلى لوحاته مع ما فيها من حروف طباعية.

دعم هذا أن المدرسة التجريدية أكدت الاعتبار الهام للكتابة والحرف. فقد أتاحت هذه المدرسة التعرف على الخط (السطر) والنقط والشكل الهندسي ، والرموز المطلقة والإشارات التلقائية وبالتالي الحروف كعناصر بصرية ، ذات أبعاد جمالية تدلل على البناء التأليفي للعمل التجريدي ، أو تشكل العنصر الأساسي فيه.

وقد اشتد الاهتمام بهذه العناصر بعد تجارب كثيرة الأهمية قام بها كل من كاندنسكي وبول كلي وميرو وماتيس ، وامتدت لتأخذ بُعدا خطوطيا خالصا مع ماتيو ومارك توبي وهنري ميسو وبرنار كينتين وبريون جيزين ،علي الرغم من أن بعضهم لم يرغب – أو لم يستطع لا فرق – التمييز بين شكلانية الخط العربي والخط الصيني ، فى نفس الوقت كان بعض الفنانين العـرب لازالوا يلهثون وراء الانطباعية والمدارس الأخرى ويعتبرونها سقف الحركة التشكيلية العالمية.

لكن هذه الحركة الحروفية العالمية الجديدة المنطلقة من المدرسة التجريديـة دفعـت بالفنانين العرب لأن يعيدوا النظر فى صياغة أعمالهم التشكيلية . فقد أتاحت هـذه المحـاولات وبشكل متسع ، الحرية للفنان فى التعبيرات الفنية والتشكيلية ، فأدى ذلك إلى تبديل مباشر فى الفهم الجمالي للفنانين العرب.

ويعلل الناقد الفني د .عادل قديح(٦٦) ذلك بأنه كان للاسـتقلال الـسياسي والـدعوات القومية وإشكالية الانتماء فى العمل الفني الفعل الآخر والهام. فأثار كل ذلك الانتباه إلي الأهمية الكبيرة للقيم الفنية والتشكيلية للتراث الفني وإعادة الاعتبار لـه . فـراح الفنـانون يعيـدون استقراء التراث والتاريخ الغابر، علهم يعثرون من خلاله علي مفتاح لهوية عملهم الفني بمـا يعطيهم بعض الخصوصية قياسا على التطور الكبير الذي دخل علي المدارس الفنية التـشكيلية العالمية المتنوعة الغني والتصارع ، خاصة أن الرعيل الحديث والمعاصر من الفنانين العـرب وجد أن فعله فى هذه المدارس يكاد يكون مفقودا.

وحاول آخرون الارتكاز إلى حركة الخط العربي المتميزة بالقياس إلي بقية الخطوط ، من إيقاع وترداد ومدات، أو بالاستناد إلي تشكيلات خطوطية مثل المثلث أو الديواني الجلي .. الخ وقد حاول آخرون بأن يستندوا في بناء لوحتهم إلي العفوية والطفولية الموجودة فى تلقائية الكتابات الجدارية الشعبية مع ما تتضمنه هذه الجداريات من تأثرات طبيعية ، مثل لونية الشتاء أو الشقوق الحاصلة بفعل الزمن ..الخ.

وحاول آخرون ، أمانة لوحدة التراث والفنون الإسلامية ، أن يوحدوا بـين موتيفـات مختلفة من فنون قديمة امتدادا إلى الزخرفة والخط العربيين ، مخترقين بذلك التاريخ ومستغلين الاستعمالات الحرفية. وهناك فريق أكد هذا التيار على النص فى استعمالاته التشكيلية ، فمـزج

بذلك بين دلالة الحرف التجريدية ودلالته النصية. وقد أكد هذا التيار أمانته لازدواجية الدلالة فى الخط الظاهرية والباطنية..الخ ألا يشكل كل ذلك سواء نجح فى التجربة ، أم أخفق ، تدليلا آخر على الأبعاد الجمالية والتشكيلية للخط العربي ؟

لقد استطاع الفنان المسلم عبر تركيبات وتحليلات للأشكال ، أو عبر ابتكارات فيها وتداخلات فيما بينها ، أن يقيم تكوينات فنية مدهشة حقا ، ومن السذاجة القول بالطبع أن ذلك يعد من الألعاب الفنية التي لا هدف لها إلا التعبير عن قدرة الخطاط الفنية. إن الهدف بلا شك التعبير عن حالة لا مرئية مطبوعة بداخل النفس العربية من جهة ، ومؤكدة ومثبتة من خلال العامل الديني ، وهو تزاوج بوضوح بين المرئي بدلالته اللغوية واللامرئي بدلالته الفنية والجمالية.

وهذا ما أدركه بعمق فنان غربي مثل"هنري ماتيس" الذي تأثر كثيرا بالفنون الإسلامية في التصوير والزخرفة ، ولم يكن ماتيس يصور لكي ينقل متاعا أو مشهدا أو لكي يعبر عن فكرة أو يترجم شعورا ، بل كان يعبر عن الجمال كما يقول"رونيه هويغ": "إن الجمالية التي اختارها ماتيس لنفسه هي الجمالية العربية . لقد تخلى نهائيا عن جميع الأسس التي قام عليها علم الجمال الغربي ، ورفض إلى غير رجعة المبادئ التى قام عليها الفن الكلاسيكي والفنون الأوربية حتى نهاية القرن التاسع عشر". وأصبح الواقع ـ كما يذكر الباحث عفيف البهنسي ـ لديه مزدوجا ، الواقع فى ذاته ، والواقع الفني ، تماما كما هو الأمر فى الفن العربي .

إن جميع أعمال "ماتيس" هي أمثلة على الفن العربي الذي أهتم بملء اللوحة بالزخارف والألوان والذي تجاوز الشكل الرياضي إلى الشكل الجوهري. وإن مقارنة بين فن "ماتيس" الذي يعتمد علي الواقع المستبدل والمحور مع الفن الترقيني وفن المنمنمات ، تؤكد أن ماتيس لم يكن إلا مبشرا بعودة الفن العربي للحضور فى معركة المدارس والاتجاهات الغربية فى العصر الحديث .

علي أن علاقة ماتيس بالمنمنمات توضح انتساب فن ماتيس إلى المفهوم المطلق الذي بدا في الرقش العربي أكثر من انتسابه إلى مفهوم التجريد الذي قدمه (كاندينسكي) أو(موندريان) . إن أسلوب ماتيس مع ذلك هو الدرس الأكثر عمقا ووضوحا الذي يجب أن

يتعلمه العرب لكي يعملوا علي تأصيل فنهم وبعثه من جديد ، ليعيش فى مناخ القـرن الحـادي والعشرين وما بعده. وهذا ما فعله عدد كبير من الفنانين فى البلاد العربية.

على أن ماتيس إذ قدم شيئا هاما جدا للفن العربي ، إذ شجع الفنان العربي على احترام فنه والعودة إلى أصوله الفنية وإلى فلسفته الجمالية ، فإنه لا يمكن أن يكون قـدوة للفنـانين ينقلون فنه الذي كان شائعا عندهم قبل ألف عام. إذ أن تأهيل الفن لا يتم بالعودة إلـى أشـكال الفن وتكراره ، بل يتم بالعودة إلى مفهوم ذلك الفن وفلسفته الجمالية(٦٧).

<u>الرقش (الأرابيسك)</u> : يرى المستشرق "هيرتسفيلد" في دائرة المعارف الإسلامية أن أخطر نتائج كراهية الإسلام للتصوير تتمثل فى أن العدد الأكبر من الفنانين المسلمين انصرف إلي ميـادين أخرى من الفنون تخلو من القيود ، ويجدون فيها حرية لإشباع غرائـزهم الفنيـة ، وإظهـار مهاراتهم ومواهبهم ، وتجلي كل ذلك في ميادين الزخرفة بأنواعها المختلفة. فقد صال الفنانون العرب المسلمون فيها وجالوا وابتكروا وطوروا فى الموضـوعات والمجموعـات والوحـدات والعناصر الزخرفية ، مما جعل للفن العربي الإسلامي ذلك الطابع الزخرفي الأخاذ ، الذي تميـز به عن سائر الفنون كلها.

ولذلك يعتبره المستشرق حجر الزاوية فى تلك الوحدة الشاملة التي تضم فـي نطـاق إطارها الكبير جميع المدارس الفنية التي قامت فى كل عصر من العصور فـى تلـك السلسلة المترابطة حلقاتها من الأقطار العربية والإسلامية فى المشرق والمغرب.

لقد جعل الفنانون العرب المسلمون من الخط العربي بأنواعه المختلفة من كوفي إلى نسخي إلى غير ذلك من الميادين الرئيسة للزخارف. فأوجدوا من الحروف وأطرافهـا أشـكالا وعناصر من الزخرفة تتجمع فى كلمات وعبارات لينتج منها كلهـا موضـوعات زخرفيـة ذات إيقاع فني متناغم ، وتبرزها وتؤكدها فى أحيان كثيرة عناصر نباتية وهندسـية وضـعت فـي مستوى خلفي منها لتزيد من حسنها وجمالها ، وزينوا بها منتجات الفنون من عمارة وتحـف زخرفية.

كما ابتكروا من الأشكال الهندسية ألوانا وأنواعا جديدة ، ألفوا بينهـا وأنتجـوا منهـا أعدادا لا حصر لها من الوحدات والتكوينات الزخرفية التي تسيطر على المشاعر وتبعث النشوة والارتياح ، وأنتجوا سجلا حافلا من العناصر النباتية ، من أوراق وزهور وثمار، فـي أشـكال تجريدية محورة ذات طابع عربي إسلامي فريد ، جعلوها تتهاوى وتتثنى وتتشابك مع بعـضها ومع الكتابات الكوفية والوحدات الهندسية لتخرج من مجموعاتها روائع تبهر الأبصار. ولقد بلغ مـن روعـة تـلك الابتكـارات الزخـرفية أن أطـلـق الفـنـانـون الأوربـيـون كـلمة "أرابيسك" Arabesque على أية تكوينات زخرفية تتـشابك فيها العناصر حتى ولو كانت غير إسلامية، بحـيث ينتـج مـنها مـا يـشـبه مـا أبدعـه الـفـنانـون العـرب المـسلمـون. ويقول الأثري الألماني "هرتزفلد عن كلمة "أرابيسك" هذا اللفظ أوربي أطلق في اللغات الإنجليزية والألمانية والفرنسية على زخارف الفن الإسلامي بوجه عام والنباتية منها بوجه خاص(٦٨).

أما المعني الحقيقي الذي أصبح متفقا عليه بين علماء تاريخ الفنون لهذا الاسم الغربي أي الأرابيسك فهو يعبر عن فنون الأقطار الإسلامية بوجه عام. ومن الحق أن يطلـق بالـذات علي الزخارف النباتية ، ولو أنه يصعب فصلها عن باقي الزخارف الأخرى مثل أشرطة الجدائل والعناصر الكتابية وأشكال الكائنات الحية ، مما يمكن معه أن يمتد المعني حتى يشمل أمثال هذه العناصر والأشكال ، وهو المعنى الشائع في وقتنا الحاضر(٦٩).

وقد كان الرقش العربي أو الأرابيسك والخط والزخرفة هي وسائل الفنان المسلم إلـى تحقيق كل المفاهيم الجمالية اللانهائية التى يصبو إلي تحقيقها. ونجد الرقش العربي فى نقطة التقاء الخط العربي بالتصوير . والخط العربي هو تجديد فى رسم الحروف والكلمات التي تحمل معاني معينة، أما التصوير فهو رسم أشكال ووجوه تمثل حدثا أو مشهدا واقعيا أو خياليا . أما الرقش فهو رسم لا يحمل معني بيانيا أو لفظيا ، وإنما ينقل الشكل الهيولاني والجوهر لأشياء واقعية.

وهنا يتضح أن الرقش كان ــ وكما يؤكد علي ذلك الباحث عفيف البهنـسي(٧٠) ــ مثل الخط من جهة والصورة من جهة أخرى ، لقد اتجه الخط العربي من شكله البـدالي إلـى شكل فني لم يعد له حد فى التفنن والتعبير. ومع أنه لم يتخل عن وظيفته فإنه أصـبح صـيغة

فنية مجردة لا ترتبط بالمعني بذاته ، بل بصفته القدسية التي أصبحت جمالية تبعا لجمالية الخط ذاته. وتزداد مكانة الخط الفنية كما يزداد بعده عن وظيفته البيانية ، وتصبح الصيغ المجردة التي هي من توابع الخط ، مستقلة تحيطه بمزيد من التزويق أو تنفصل عنه لكي تصبح رقشا بذاته ، وعندما انتقل هذا الخط إلي لوحات منقولة تلاقى بقوة مع الرقش الهندسي ، حيث لم نعد نميز أيهما الأصل وأيهما الأثر.

ونجد الرقش أو الأرابيسك ذا مضمون روحي تجريدي لا يمكن إغفاله ، وقد أخذ أشكالا نباتية أو هندسية ، ولكن مفهوم النجمة ومفهوم الأشكال الهندسية الأولى المثلث والمربع والمخمس لم تكن في حد ذاتها صيغا رياضية ، بل هي أشكال تجريدية لجميع ما على الأرض من أشكال. ويذكرنا هذا بقول "سيزان:" أن جميع الأشكال ترتد إلى صيغ هندسية أساسية أسطوانة أو كرة أو مكعب".

ولكن الفنان العربي لم يلجأ إلي الحجوم الأساسية في الوجود ، ذلك لأن كل حجم هو وعاء لروح الإنسان أعجز من أن ينفخها في هذا الوعاء، بل لجأ إلي المسطحات الأساسية في الوجود، وليست هذه الأشكال بلا مضامين رمزية ، بل كثيرا ما استعارها الصوفية للدلالة على معان كبيرة. وهي من الرقش العربي الهندسي لا تخلو من معان ، بل إنها فى الحق تمثل الكائنات جميعها، الحية وغير الحية بأشكالها الجوهرية ، وليس بأشكالها العرضية النسبية.

هنا يتجلي معني الإطلاق فى التجريد العربي ، وهو أمر لم يستطع تحقيقه الفن الغربي الذي استمر تعبيرا عن تفاعل فني مجرد من أي مضمون . بينما لم يتخل الرقش عن المضمون ، ولكنه مضمون مطلق يمكن البرهان عليه حتى إذا استندنا إلي قوانين العلم. إن هذا التشكيل الفني الرائع ، الذي كثيرا ما فتن الناس من عرب وعجم عبر التاريخ ، لم يكن إذن مجرد تزيين مجاني ، بل تمثيل لملكوت الرب ، فهو آية فنية وآية دينية بوقت واحد ولطالما رأينا في هذا التمثيل تعبيرا عن العبادة بقدر ما رأينا فيه تعبيرا عن الإبداع(٧١) . لقد تمثلت عبقرية العرب في مظاهر إبداعية ثلاثة هي الشعر والخط والرقش (الأرابيسك).

إن الأرابيسك Arabesque يمثل قيمة جمالية عربية وإسلامية خالصة ، كما يمثل القرآن الكريم والشعر العربي نفس الصفة ، ووجوده فى أي بيئة فنية يجعل منها شيئا إسلاميا

خالصا ، وهو فوق هذا كله يعتبر مظهر الوحدة فى فنون الشعوب الإسلامية التي تختلف فيما بينها فى كثير من الأشياء.

والأرابيسك عبارة عن رسم يتألف من وحدات أو أشكال ترتبط ببعضها البعض وتتشابك بطريقة تجعل المشاهد يجول ببصره من الوحدة أو الشكل إلي شكل آخر ، وآخر في جميع الاتجاهات حتى يرى الرسم كله من أقصاه إلى أقصاه. وإن الشكل ــ أو الوحدة ــ يعتبر في الحقيقة مستقلا وقائما بذاته تماما مثل بيت الشعر فى القصيدة العربية التقليدية ، ولكنه قد ضم إلى نظرائه ، وأن المشاهد له مثل المستمع للقصيدة العربية طالما تعرف على الخط العام ، وتصور الوحدة أو الشكل الذي يتألف منه الرسم كله ــ كما يقول أحد الباحثين(٧٢) ــ أصبح مدفوعا إلى متابعة الأشكال التالية ، وفى هذا تكمن إيقاعاته الفنية ، وبقدر ما تصبح الوحدات متداخلة بشكل كثيف ووثيق يجبر على الحركة والتوقف معا، وبقدر ما تتعوق الحركة بالخطوط الدائرة والمنكسرة ، تصبح الحاجة ماسة لبذل مجهود أكبر لمتابعة القطعة الفنية.

إن فن الأرابيسك يمكن أن يكون نوعا من الزخرفة النباتية أو الهندسية ، اعتمادا على الوسيلة التي يستخدمها الفنان فى التعبير كالتوريق أي استخدام أوراق النباتات والزهور وأعناقها لتصميم الوحدات الزخرفية أو الرسم الهندسي الذي يستخدم أشكالا منوعة : فهو يطلق عليه "خط" حين يستخدم خطوطا مستقيمة ومنكسرة لإنشاء الوحدة الزخرفية ، وأحيانا "رمي" حين يستخدم الخطوط المنحنية ذات المراكز المتعددة ، وهو يستخدم كل هذه الأشكال معا فيطلق عليه حينئذ" رخوي" .

وإن الدائرة الزخرفية العربية(٧٣) عالم مشحون بالرموز الصوفية . فالدائرة نفسها تمثل دائرة الفلك، ومسار الكواكب ، ودوران الليل والنهار ، ومرور الشهور والسنين. والنجمة الثمانية في وسطها تستمد الرمز من أبواب الجنة الثمانية، وحملة عرش الله الثمانية ، فى قوله تعالي فى سورة الحاقة:"ويحمل عرش ربك فوقهم يومئذ ثمانية."

ومركز كل ذلك ، ومبدؤه ، ومرده ، هو نقطة هندسية يتصورها العقل ولا تراها الحواس ، منها ينطلق ذكر الله فى حلقة الذكر الصوفي المعروفة التي يصطف فيها المشايخ والدراويش مكونين دائرة ، وأفواههم تلهج بأسماء الله الحسنى .. وكأن الدائرة الزخرفية

العربية صورة هندسية لهذا النوع من رياضات التصوف ، والذي يؤكد هذا الارتباط هو أننا نلحظ توافقا زمنيا بين انتشار الطرق الصوفية بين المسلمين ، وظهور الدائرة الزخرفية العربية فى الفن الإسلامي.

وهكذا نجد أن الرسم العربي الذي ينحو نحو التجريد ، ويتضمن كثيرا من الدلالات الرمزية كان ينقل بروية واعتدال ما كان يستشرفه من المعاني الإلهية ، في حالات الوجد الصوفي الدائب الذي يربط منذ القدم بروحانية راسخة دفعته للبحث عن "اللانهائية" الملاذ الآجل حسب تعبير "بشر فارس" في مؤلفه "سر الزخرفة العربية " .

وبمعنى آخر إن الفنان العربي المسلم كان يستجمع الموضوع عن طريق الحدس أو الإلهام ، وليس عن طريق الفهم فحسب ، ذلك لأن إدراك الله لا يقوم على الحس ، وإنما يقوم في حقيقته على الوحي والإلهام ودرجات الوحي والإلهام متفاوتة أعلاها وحي الأنبياء وأدناها إلهام المبدعين من الفنانين والمتواجدين من الصوفية.

والإلهام والحدس هنا هو الإلهام المتفوق على الحس والعقل معا. أما العمل الفني نفسه فهو ارتسام التجلي المتعالي ارتساما واعيا محسوسا. ومن هنا كانت الصورة الإلهية القائمة في وجودنا منذ الأزل ، وفى الإنسان الاستعداد الخاص لها النوع من التجلي ، أما الصورة العقلية فهي الصورة القائمة خارج وجودنا بفعل منا ، ولذلك حين سئل أبو حيان التوحيدي عن هذه الصورة ؟ قال :"التي بها يخرج الجوهر إلى الظهور عند اعتقاب المصور إياه"(٧٤).

وهكذا تمكن الفنان المسلم من التعبير عن أشواقه العليا من خلال فنونه التجريدية وكما تمثلت فى كل من الخط والأرابيسك ، متبعا لمنهج الرؤية الإسلامية يرتقي الوعي في استحضاره لموضوع القيمة الجمالية ، على نحو تجريدي عن طريق الخط حين يشكل بأنواعه المختلفة صورا من الجمال تحمل مضامين روحية ودلالات انفعالية ، ولذلك تؤكد باحثة معاصرة فى علم الجمال(٧٦) على أن ما حققه اليونان والرومان فى المسرح أو الدراما ، حققه فن الخط العربي من خلال كتابة النصوص الدينية ، وذلك بالنظر إلى عالمين :

١ـ أنه في عمل لوحات تجويدية للكلم الإلهي ـ تعني أنه بالاحتفال بقداسة الكلمة ـ يتم تحسين وتطوير الأداء الكتابي بشكل عام بحيث تصبح خبرة التجويد في حد ذاتها فنا ، بمعنى استحضار فنان الخط الإسلامي لجلال الكلم الإلهي كفيل بأن يعكس الجلال في وعيه جمالا في عمله.

٢ـ أن عملية التجويد وإن كانت تبدأ من الخط إلا أنها بالضرورة تدفع إلى قدر من المعايشة للمعاني التي تنطوي عليها الكلمات ، ولهذا فإن التصميم الهندسي في عرض الكلمات ، إنما يعكس المعني ، ومن هنا يكون التجويد قد انتقل من الحرف إلى المعنى ليكشف عن نوع من المعايشة الروحية . وعلى هذا النحو فإن العاطفة الدينية والحساسية الجمالية كانت ملتحمة بشكل لا يمكن فصمه ، من هذا التوحيد القوي ، انطلقت على نحو منظم موجة القوى الإبداعية(٧٧).

وذلك إنما يعود إلى أن الكلمات العربية التي يعبر بها الفنان عن موضوعه وهو كلام الله في تشكيلات هندسية تتميز بأنها ذات شكل شفاف يكشف عن دراما كاملة من الصوت والصورة والمعني والخيال ، ولذلك يرى "بوركهارت" إن القوة المعيارية للغة العربية تأتي من دورها كلغة قدسية(نزل بها الوحي) وأيضا طبيعتها المعمارية ، والعنصران مرتبطان تماما ، ثم يضيف أنها تتميز بخاصتين يجعلان تشكيلها من أنبل وأجمل الفنون وهما :

١ ـ الحدس السمعي Auditive Intuition .

٢ ـ الحدس الخيالي Imaginative Intuition .

وتضيف د. وفاء إبراهيم(٧٨) أنها أيضا تحتوي على "الحدس البصري" ، حيث أنها تشكل مرئي للكلمة الإلهية التي نطق بها الوحي ، فعند تذوقي للوحة خطية مكتوب عليها "ليس كمثله شيء" أستشعر فيها "اللا ـ شيء" لا على أنها عدم ، بل على أنه الوحدة الباطنة السارية في كل ما حولي من أشياء ، فأرى وأستمع وأتخيل الواحد على نحو مباشر وبالحدس دون توسط من تصور أو مدرك حسي .

ويبدو أن المصور المسلم ، استعان بالسمة الهندسية للغة العربية وراح يطـرد عـن وعيه أي تجسيم تمثيليا أو خطيا ، وسعي يبحث عن جوهر الأشياء الأصلية من خلال الأشـكال هندسية كالنجمية والمثلث ، مكونا مسارات من نوع فريد لرحلته التي لا نهاية لها ، ففى هـذه اللوحات الهندسية التجريدية (الأرابيسكية) ليس ثمة من قراءة حرفية ، وإنما رحلة سير يحاول بها تحقيق حدس بحضور الله سبحانه من خلال الإدراك الحدسي.

فعمل الفنان المسلم هنا هو تعبير عن توحيد الخالق من خلال الشكل الهندسي التجريدي، والذي تتحدد خصائصه بخصائص موضوعه ، ولما كان موضوع اللوحة الفنية الأرابيـسكية أو الخطية في الإسلام ، هو استحضار الجلال الإلهي ، والتعبير بالشكل الهندسـي أو بالاسـتخدام اللاتمثيلي للخط عن بنية الجلال كما ينعكس في الشعور الإنساني ، دل ذلك كلـه علـي سـمو طبيعة الموضوع الذي يستلهمه الفنان فى هذا الفن لعمله ، وإن موضوعا بهذا القدر من السمو والعلو لا تتحدد خصائصه من خارجه ، كما أنه من القوة والاستيلاء على الوجدان بما يكفل أن يعكس "كموضوع" خصائصه على شكل العمل نفسه.

أو بعبارة أخرى كما تؤكد الباحثة ، إن خصائص الموضوع هي التي تحـدد خـصائص الشكل فى هذا المجال ، وعلى ذلك فإنه بما أن الموضوع الإلهي يقع في الإدراك بأبرز سـماته وأعظم خصائصه فى إطار من الثبات والصيرورة ، والثبات يتضح في قوله تعالى :"كـل مـن عليها فان ، ويبقى وجه ربك ذو الجلال والإكرام"(٧٩).

وتتضح الصيرورة حين يقول تعالى :"يسأله من فى السموات والأرض كل يوم هو فـى شأن"(٨٠) لذلك لم تخرج خصائص فن التصوير الهندسي التجريدي (الأرابيسك) والخـط فـي الإسلام عن أن تكون انعكاسا تكرزيا لخاصتي الموضوع الإلهي من ثبات ، فكانت الخـصائص هي : عدم التطور **Non Deve lopmen** و التكرار: **Repetition** والتماثل:**Symometry** وقوة الدفع أو الزخم : **Momentum** وكلها خصائص تنفي أي علاقة بالطبيعة(٨١).

وهكذا نلاحظ أن خاصتي عدم التطور ، والتماثل هي انعكاس لخاصـتي الثبـات فـى الموضوع الإلهي ، وإن خاصتي التكرار وقوة الدفع هما بدورهما انعكاس لخاصية الـصيرورة فى الموضوع الإلهي . وبذلك فإن الوعي فى هذه الرحلة من الفن لا يحتاج إلى من يوجهـه أو

يدله على الطريق ، وإنما هو رسم مسارات الرحلة ، ولم يبق علي المتلقي إلا أن يتابعــه فــى الرحلة وكلما توغل غمر الطريق نور يكشف عن مسارات أخرى لا نهاية لها ، ويستمر فــى الرحلة مكررا وحداتها وتشكيلاتها بصورة متماثلة لا نهاية لها .

ومن ثم يخلص الوعي من هذه الرحلة إلي اللامتناهي ، الذي ليس كمثله شيء ، مــن خلال الشكل استطاع أن يستحضر المضمون الروحي ، ويعرضه أمام إدراك حسي شامل ورابط للكل (٨٢).

ويفسر الباحث عفيف البهنسي(٨٣)الأرابيسك أو الرقش ووظيفته والذي يعبر عن إبداع الخالق من خلال تكرار عناصره وتنافسها وقوتها وتفردها وثباتها ولانهائيتها ، والذي يلقي فى نفس المشاهد إحساسا بديهيا باللانهائية وسمو الذات إلهية ، بأنه "عمل هندسي محض يقــوم على تعريقات واشتقاقات للأشكال الهندسية الأولي المثلث والمربع .

والواقع أن شكل الخيط إذا كان هندسيا، فإنــه ذو مــضمون ثابــت ، ولــيس الطــابع التجريدي فيه إلا لكي يكون الشكل مطابقا للمفهوم المطلق الذي يتضمنه ، فهــو يعتمــد علــى الحدس المجرد من جميع المعطيات الحسية ، والبعيدة عن العقل الرياضي المبني فى الظــاهر علي علاقات جد حسابية وهو في الواقع يسعى وراء فكرة جوهرية هي فكرة الله الأحد. فالنقطة المركزية هي الجوهر الذي يصدر الأشياء كلها وإليه ترجع جميع الأشياء.

ومن هنا لم يكن غريبا أن يدرك كثير من المستشرقين فى العصر الحــديث عبقريــة الفن العربي الإسلامي ويتأثرون به ، بل ويأخذون عنه ، مثل الفنان الكبير "ماتيس" الذي مضى قدما في مجال الاستشراق وقدم الدروس الأولي التي استفاد منها الفنانون الغربيون لبناء الفن العربي بمنظور العصر الحديث. لقد تعلم "هنري ماتيس" فى مرسم "غوستاف مورو" الذي كــان يؤمن أن "الشرق هو مخزن الفنون وأنه قبلة الفنان الحديث".

ولقد اعترف "ماتيس" دائما أن الكشف يأتيه من الشرق دائما ، وأن فن المنمنمات قد فجر جميع إمكانياته وأنه أكد أبحاثه الفنية . وذكر "ســامبا" فــى كتابــه "مــاتيس وأعمالــه الفنية"(٨٤) أن الموضوعات الرائعة التي استحضرها ماتيس من المغرب ، أوضــحت التزامــه

للألوان المشرقية ، وللشكل المسطح وللرقش العربي ، وبصورة عامة التزامه لعناصر الفن العربي الذي دعم فنيته ، حسب اعترافه.

ويذكر الناقد الكبير عفيف البهنسي (٨٥) أن فن ماتيس يلتقي مع الفن العربي في التبسيط الذي تجلي في رسمه وتلوينه ، والذي يقوم على الحذف والإبدال والمجاز والتعادل . إن هذه السمات التي عرف بها فن ماتيس ، هي نفسها سمات الرقش العربي وفن الترقين عند الواسطي، أو الذي نراه ماثلا فى أعمال ترجع إلى العهد الفاطمي عثر عليها بالقاهرة. ويلتقي ماتيس مع الفن العربي فى تعريف الجمال، فالشكل لا يكون جميلا ، لأنه شبيه بالواقع أو مكرر له ، بل عندما يعبر عن الفرح والإيقاع والنغم.

أما "بيكاسو" الذي عاش عمرا طويلا كان فيه غزير الإنتاج ثابت الشخصية ، صاحب الثورة الفنية فى القرن العشرين والذي أبتدأ ثورته الفنية محطما الشكل الواقعي ، باحثا من خلاله عن أساسه الهندسي ، لكي يبرزه بأشكال تكعيبية كما أطلق "موسيل" على هذه المكعبات من الأشكال، فلقد اهتم بعد ذلك بالفن الأفريقي ، الذي هو مدين جدا للفن العربي الإسلامي ، كما تقول"غيرترود شتاين"صديقة بيكاسو والكاتبة الأمريكية ، وأضافت أن الفن العربي الإسلامي الذي بدا مستغربا بالنسبة لماتيس أضحى أليفا واضحا ومتناميا بالنسبة لبيكاسو الأندلسي. ولقد ولد بيكاسو فى مالقة التى استمرت عربية إسلامية خلال ثمانية قرون. وتقول "شتاين" أنه من الصعب أن ننكر جذور بيكاسو العربية الإسلامية.

ويؤكد ذلك "دولوره" أيضا(٨٦)، وإذا كان ماتيس قد اعتمد على الرقش العربي اللين والتوريقي ، فإن بيكاسو سار بحسب منطلقه التكعيبي باتجاه الرقش الهندسي ، إلا أنه خالف جميع القواعد الرياضية ، وحطم بدون رحمة جميع معالم الواقع المألوف ، لكي يقيم عالما جديدا مؤلفا من مخلوقاته هو .. لقد أراد أن يدخل الزمن فى مواضيعه وشخوصه ، كأنه أراد أن يعبر عن العامل الزمني في الفن العربي الذي يتمثل بالحركة الصوفية التي تبدو في الرقش النباتي ، وفى الحركة الوميضية الجابذة النابذة التي تبدو فى الرقش الهندسي.

الفصل السابع

الفنون الإسلامية والتعبير عن الهوية الثقافية

إن الأمة العاجزة عن المحافظة علي جوهر كينونتها وروحها الحضاري والدفاع عن خصوصيتها ... أي القابلة للذوبان في محلول حضاري غريب عنها ، ليست جديرة بالبقاء ، ولن تجد من يأسف عليها.

إن قضية الهوية الثقافية تنطوي على أهمية بالغة ، لأنها تصل إحساسنا المتأصل باليقين الديني والاجتماعي والشخصي ، وبالطمأنينة الفكرية والوجدانية والسلام الداخلي فيما يتصل بمن نحن فى الحقيقة ، وما الغرض من وجودنا.

لقد كانت هذه القضية موضوع جدل كثير فى العالم الإسلامي ، ولكن على مستوى سطحي من حيث الرؤية أو مستوى سياسي يتسم بالتعميم ، وفى النادر القليل على مستوى فلسفي عميق. على أنه مهما اتسمت هذه النقاشات بالذكاء ، فإن لب القضية الكامن لن يمكن الوصول إليه ، فى تصوري ، طالما ظلت محصورة فى وضع الإنسانية فى إطار منظور ثقافي محدد أو أيديولوجيا بشرية مستحدثة ، إذ الأمر يستلزم أيضا أن نفهم من خلال بُعد أكثر اتساعا وكونية ، ولن يتوفر هذا إلا من خلال المنظور الإسلامي الكوني.

وخاصة على أعتاب القرن الحادي والعشرين ، وفى ظل القوى المحركة الجبارة "لعولمة الإنترنيت" التي تغير عالمنا ، والأزمات البيئية العالمية الحرجة التي على أمنا الأرض"جايا" أن تكافحها ، فإن المسائل الجذرية يلزم أيضا أن نتعامل معها الإنسانية على مستوى أكثر توحدا وتساميا وارتباطا بوحدة مصير النوع الإنساني ، وأن تتكامل متخطية أيضا القيود الثقافية والتاريخية .

وهذا لا يتوفر للإنسانية عامة ، والأمة العربية والإسلامية خاصة إلا بتوفر المنظور الإسلامي الذي يؤسس لإيجاد الصلات الحقيقية بين الخالق والمخلوق ، ويقيم وشائج الاتصال السامية بين الإنسان والله ، ويضفي كل الدلالات والمعاني الوجدانية على الحياة الإنسانية التي تسعى لأن تعيش فى النور المطلق.

وفى عصر ثورة المعلومات ، صار كل شيء فى العالم مفتوحا علي الأثير اللامتناهي. ولسنا نجد ما يعصم الإنسان من الاستسلام لجاذبية اللغة والصورة ، سوى انتمائه وتحصنه بممانعة حضارية وثقافية ودينية. غير أن هذا كله يتوقف على آليات صراع شديد التعقيد ، سيكون على الأقوياء والضعفاء خوض حرب لا هوادة فيها ، تارة من أجل الهيمنة والاستحواذ بالنسبة للأقوياء ، وتارة من أجل الحفاظ علي الهوية ، وحق امتلاك الحرية بالنسبة للضعفاء.

وإذا كان المبدأ الذي أصبح سائدا فى نهايات هذا القرن ، هو مبدأ فتح الأبواب للمعلومات والآراء وليس إغلاقها ، وقبول تعددية التيارات السياسية والاجتماعية وليس حصرها ، والاعتراف بالآخر وليس رفضه ، أي أصبح السائد هو عدم عزل المجتمع عن مجتمعات الدنيا ووضعه ضمن سور ، بل صار من المتعذر عزله ، فقد أتاح التطور تمهيد طريق تأمين الحريات الفردية للأفراد وممارسة الديموقراطية للجماعات ، وأعطى للجميع الحق فى الحصول على المعلومات ومقارنتها والاستفادة منها في بلورة الرأي وتكوين الموقف.

ولكن واقع الحال يؤكد أن عددا من الدول وخاصة الولايات المتحدة الأمريكية استغلت هذه المبادئ التي هي نتيجة مجريات تطور العالم في النصف الثاني من قرننا ، وسخرتها للاختراق والغزو الثقافي وتشويه الوعي وخلخلة الشخصية القومية للشعوب الأخرى ، أي لأمركة بلدان العالم تحت شعار حرية الحصول علي المعلومات وحرية التعبير والتمسك بحقوق الإنسان.

ومن هنا فليس غريبا أن نجد أحد الباحثين يقول أن أخلاقيات "الاستحواذ" تستهل رحلتها من دون وازع. إن كل شيء لدي هذه الأخلاقيات يجب أن يهبط إلي دنيا التسليع

والتحليل وقيم السوق. وهي تستعمل لهذه الغاية كل ما يشجع علي القبول والإذعان والطواعية وشغف التلقي.

الأمر الذي أدى إلى ظواهر دراماتيكية ، فظيعة في وقائعها ومعطياتها ، ليس علي بلدان الجنوب ، وشعوب العالم الثالث فحسب، وإنما أيضا وأساسا علي المجتمعات الغربية نفسها. وربما كان الفرنسيون من أكثر الأوربيين تحسسا من الآلة الإعلامية الأمريكية التي حولت عصر ما بعد الحداثة فى الغرب إلى حقل اختبار للإجهاز علي ما تبقى من ثقافة الأنوار وتحطيم عقلانيتها واستلاب بُعدها الإنساني.

هذا ما لاحظه المفكر الفرنسي المسلم روجيه جارودي في بداية التسعينات حيث بين أن فلسفة الإعلام في الغرب تنطوى على تحريض دائم وحاسم من أجل تجنيد المشاهدين بالإغراء. ودعوة إلي الغوغائية وإلى الخمول الدائر تجاه رأى عام تتلاعب به الدعاية والإعلانات وأدوات نقل الثقافة الجماهيرية.

ولذلك يؤكد جارودي فى كتابه "الهدامون" Les Fossoyeurs في فصل "ثقافة بلا معني" أن التلفزيون نفسه لا يحكي حكاية التاريخ ، ولكنه يصنعها بالتلاعب به ، بمعنى أنه يستسلم إلى انحرافات السوق ، وإلى تهديم كل روح نقادة وكل فكر يشعر بالمسئولية . وذلك بدءا باستطلاعات الرأى العام التي لا تهدف إلي إعطاء صورة واقعية عنه بل تستهدف التلاعب به ، وعن طريق البلاهة الخانقة للألعاب ، والمسابقات المتلفزة التي تلوح بإغراء الحصول علي المال بسهولة وصولا إلى الأخبار التي تخضعنا إلى تأمل كوارث العالم بغباء مرورا بأفلام الصور المتحركة اليابانية ، وهي كلها تنحو بانتهازيتها التجارية إلى جعل الجمهور كالأطفال دون تقديم ما يساعد علي فهم نهاية الألف الثانية ،إلا بالجرعات التى تعالج الداء بالداء وبعد الحادية عشرة ليلا(أي الأفلام الإباحية).

إن الوجه المثير للجدل ، في هذا المقام ، هو تحول الإعلام بأحيازه المختلفة إلي قوة أيديولوجة ضارية ، هذه الأيديولوجية تتولى بدورها عمليات إقناع واسعة النطاق وبما لا يمت لمصلحة الإنسان فى شئ.

ويجب أن ندرك أن أي غزو في مجال الفنون سواء كان ذلك فـي مجـال الآداب أو الموسيقى أو العمارة أو الفنون المرئية يحمل معه تغلغلا عقديا ، ومن ثم فإن إيجـاد جمهـور متيقظ للفنون الإسلامية وعلى دراية بها أصبح أمرا ضروريا . ففي غياب هذا الجمهور الواعي سيصبح الميدان مفتوحا أمام الفنانين يدسون علي الناس أي رسالة زائفة موهمين إياهم أنهـا الحقيقة الأصيلة ، وبالطريقة التي يبغونها بغض النظر عن تأثيرها على نفـسية الجمهـور أو رفاهيته الاجتماعية أو حضارة المجتمع.

ولن يكون بإمكان أي فرد في مثل هذا الموقف أن يتذوق ما يعرض له من فنـون أو أن يحكم عليها وسنكون غافلين عما وراء بعضها من منفعة أو ما تجره من ضرر. إن الفنون تشكل دعامات جوهرية للهوية الثقافية لأي شعب. ولعل الفنون الإسلامية أكثر تكاملا مـن أي فنون أخرى وأكثر تأثيرا بجوهرها الديني من تأثير فنون أي ثقافة بنظامها الديني.

وهذا يتطلب منا القدرة على استنهاض العبق فينا ، في زمننا الصعب ، والمُحاق بشتى الأزمات ، والظامئ ، للأمن الثقافي والفني والاجتماعي . على كل حال لسنا وحدنا في هـذا القرن نعيش قلق الإبداع ، ورغبة البحث عن الأصيل والرائـع والخلـودي فـي ظـل الغـزو التكنولوجي والكمبيوتر ووسائل الاتصال الفضائي.

فللفن سطوة سحرية أسرت المتلقي عبر التاريخ ، وعلينا أن نكتشف ذاتنا عبر أدوات الفن الإسلامي ومن خلال ما تركه التراث فينا من روائع الإبداع الإسلامي في شتى تجلياته وفي مختلف إبداعاته ، خاصة وأن الفن هو أثمن المقتنيات، لأنه ينقذ إرادتنا في سبيل الحياة ، بـل ينقذ الحياة نفسها، ذلك لأنه يستخدم تلك الطاقة الجبارة التي تجعل الحياة في ذاتها جديرة بـأن نحياها.

فالفن اليوم لا يبدو وسط ضخامة التاريخ ، واحة عامرة بالسكينة والظـلال ومـسلاة لطيفة ، وشريطا جميلا تتزين به الحياة ، بل أضحى نشاطا رئيسيا للفكر ، ولم يعد هدفه محاكاة الطبيعة علي نهج "زيوكسيس" الإغريقي الذي امتلأ سعادة ونشوة وهو يرقب الطير تنقـر فـي عناد عناقيد العنب التي رسمها في لوحته(١). سيبقى الدور الجوهري الذي يلعبه الفن علي ما كان عليه دائما ، أحد وسائل الإنسان للتعبير عن نفسه.

والفنون الإسلامية يجمعها الهدف إلى تحقيق رسالة واحدة ، وتلك الحقيقة تجعل أشكال التعبير فيها متماثلة ؛ وسواء كان فن العمارة أو فن التزيين والزخرفة أو فن الأرابيسك وأشغال المعادن ، أو فن السجاد والنسيج ، فإن تلك الفنون الإسلامية كلها تؤكد علي محتوى مجرد تنقله بطريقة غير روائية ، وتُظهر صور مقتبسة من الطبيعة أو وفق نموذجها مما يؤدي إلى التركيز على فن الخط ، وعلى الأنماط الهندسية ، والأشكال النباتية الممنمجة وفق ما في الطبيعة .

وبغض النظر عن شكل التعبير الفني أو وسيلته ، فإن الفنون الإسلامية يلزمها لتحقيق ذلك وجود تكوينات نماذجية موحدة ذات طبيعة قياسية ، تجمع فيها وحدات التصميم المختلفة بطريقة تراكمية. ففي القصة والقصيدة ، وفي المزهرية والأعمال الخشبية ، وفي القصر أو تخطيط المدن الكاملة ، نجد ما يعطينا انطباعا بالاستمرارية الأبدية. وكل هذه الفنون نرى فيها كافة الأنماط التي يتحدث عنها مؤرخو الفنون . كما أن أي عمل فني إسلامي لا يمثل تركيبا يقتصر علي اهتمام واحد يتمركز حوله ويتأثر به ، وإنما نجد فيه تنظيما تراكميا يجمع الأجزاء المكونة له ، أو الكاملة بذاتها المتكاملة مع بعضها؛ كل منها ينقل رأيا واحدا ونمطا واحدا وفكرة واحدة، ورواية واحدة عن الكيان الكلي.

وأي نموذج من هذه النماذج تستمتع به بمفرده أو مع واحد أو أكثر من النماذج الأخرى لا يلغي ما يحدثه العمل الفني بذاته من تأثير جمالي، أو ينتقص من قدر هذا التأثير ؛ فكل نموذج يحمل هويته الخاصة به ونسقه الذاتي في إحداث التوتر أو تخفيفه وتتسم تفاصيل العمل الفني الإسلامي بالتعقيد المتماسك ، فهو يشد أسماعنا وأبصارنا ويأخذ بألبابنا من خلال سلسلة متشابكة من الأحداث والحركات والخطوات والفراغات(٢).

وكل هذه السمات المميزة للفنون الإسلامية هي ذاتها التي تميز الصفات الأدبية للقرآن الكريم ، ولذا فإنه من الواضح أن أفضل ما أبدعته الشعوب المسلمة من فنون قد تشكل على هدى من البناء الأدبي للقرآن ، ومن الأفكار الواردة به. وعندما نستطيع من خلال التحليل والبحث المتمعن أن نوضح مدى تغلغل أثر القرآن باعتباره كتابا مقدسا ، وكذلك باعتباره إعجازا أدبيا فإننا سنكتشف أن الاهتمام بالفنون الإسلامية أمر يحتمه القرآن الكريم ذاته.

والفن علي الرغم من تعبيره عن فلسفة ميتافيزيقية عميقة ، إلا أنه في ذاتـــه لـــيس "فكرة" ولا "فلسفة" ولا "مفاهيم" مجردة كالتي تُعني بها "البحوث" الفكرية في شـــتى الميـــادين. وإنما هو "الانفعال الذاتي الخاص" بالأشياء والأشخاص والأحداث ، أو بـــالوجود فـــى أعمـــق معانيه وأبلغ دلالاته. الانفعال الذي تتلقاه كل نفس مفردة على طريقتها الخاصة فـــي التلقـــي ، وتنفعل به فى أعماقها ، "وتعانيه " معاناة كاملة بكل تفصيلاته، ثم تخرج مـــن هـــذه المعانـــاة المشتبكة بوشائج النفس ، النافذة إلى خباياها ودروبها ، المختلطـــة برصـــيدها الخـــاص مـــن المشاعر والتجارب والاتجاهات والميول ، تخرج منها بتجربة شعورية معينة أو "بإفراز" معـــين يحمل السمات الذاتية لصاحبه ، ويحب صاحبه أن ينقله إلى "نفوس الآخرين" فى صورة جميلة تتوافر لها التأثير والإمتاع.

ومن هنا ــ وكما يؤكد الباحث محمد قطب(٣) ــ فالفن "رؤيـــة" للواقـــع مـــن خـــلال الانفعال الذاتي الخاص بالأشياء والأحداث ، "وتفسير" لهذا الواقع في ذلك الـــضوء الخـــاص ، تفسيرا شعوريا ــ لا فلسفيا فكريا ــ كما أنه "رؤيا" للمستقبل ، وللمجهول ، وللماضـــي كـــذلك بنفس الشروط.

والفن الإسلامي ــ من ثم ــ ينبغي أن يصدر عن فنان مسلم ، أي (إنـــسان) تكيفـــت نفسه ذلك التكيف الخاص الذي يعطيها حساسية شعورية تجاه الكون والحياة والواقع ، بمعناه الكبير، وزود بالقدرة علي جمال التعبير ، وهو في الوقت ذاته إنسان يتلقى الحياة كلهـــا مـــن خلال التصور الإسلامي ، وينفعل بها ويعانيها من خلال هذا التصور ، ثم يقـــص علينـــا هـــذه التجربة الخاصة التي عاناها في صورة جميلة موحية.

هكذا تجسدت الرؤية الإسلامية في التراث الفني الإسلامي ، وعّبر هذا التـــراث عـــن حقيقة الهوية العربية والإسلامية ، التي لا مناص من اكتشافها والتعرف عليها ، والتوحّد بهـــا فى عالم متسارع من طوفان المتغيرات المتلاحقة التي تجتاح في طريقها كل شئ ، ولا تتـــردد في تدمير كل ما يقف أمام أعاصيرها متسلحة بثورة المعلومات وبتكنولوجيا الفضاء. وإذا كان التراث **Tradition , Heritage , Patrinony** بشكل عام هو المخزون النفسي المتـــراكم من المورثات بأنواعها في تفاعله مع الحاضر أو الحصيلة الثقافية التي تتبلـــور فيهـــا ثقافـــة وخبرات وحكمة شعب. وهو ليس كيانا معنويا منعزلا عن الواقع ، بل هو جزء مـــن مكونـــات

الواقع ، يوجه سلوك الإنسان في حياته اليومية (٤)، فإنه لا يكفي تعريفه بأنه ما وصل إلينا من الماضي فحسب، لأنه معاش في الحاضر وكلاهما معاشان في الشعور(٥).

هذا التراث يحمل في طياته قيم الأمة وفلسفتها في الحياة ، ومزاجها الفني ، ويعبر عنها بصورة متعددة ، كالحكايات ، والملاحم والسير والأمثال والرسوم والعمارة والزخرفة والموسيقي ، وبقية الفنون التي لا تخلو منها حضارة حية من الحضارات.

لقد أضحى هذا التراث – خاصة منه الفني – قيمة جمالية تاريخية يلح في التواصل معه ، نظرا إلى حضوره المهم في كل ماهيتنا البصرية والبصيرية للانطلاق من كنه قوانينه الداخلية ، من أجل تكوين خطاب جمالي مستقبلي ، يؤكد لمن أراد في عصر ابتلاع الهويات والماهيات ، هويتنا وماهيتنا العربية والإسلامية. ويفتح لنا آفاق فن المستقبل بكونه خطابا جماليا فنيا لمجتمع العدالة المنشود؛ لكن العودة إليه ينبغي أن لا تفهم كعودة سلفوية تلفيقية لاستعارة أشكال وأساليب أو رموز فنية علي أهميتها ، بل العودة لفهم آلية العلاقة التي تربطه كشكل من أشكال الوعي بالمستوى الحضاري للمجتمع العادل ، صاحب منظومة الفن المطلقة ، وخلق أشكال من الوعي للعالم جديدة ومبتكرة تتناسب مع مكتسبات الحضارة الحديثة ، دون أن تفقد ذاتيتها وأصالتها وتميزها.

وليست الأصالة هنا دعوة طارئة ، بل هي هوية لابد أن تلازم العمل الفني الأدبي المبدع. إن مسألة الأصالة وجدت مكانها الصحيح على الأرض العربية ليس فقط بفعل ظروف الوجود السياسي المتحرر، بل كأساس لتحديد شخصية متفردة للثقافة الجديدة في البلاد العربية . وفي مجال الفكر والفن وهما مظهرا الحضارة، كانت الأصالة هي الشرط اللازم لتحقيق الوحدة الحضارية ومن ثم لتحقيق الوجود القومي الجديد(٦).

ولكن تحقيق التوازن بين الأصالة والمعاصرة يحتاج إلى فعل إبداع، خاصة في المجالات الثقافية ، وعلي رأسها مجال الفن ، ولذلك يجب الحذر من الحلول الجاهزة والارتكان إلى القوالب السابقة. يقول مطاع صفدي :" بين الاحتجاب عن ذات النفس تحت طبقات الإنتاج والتدوين السابق ما وراء عصور الانحطاط ، وبين الارتهان لدواعي تغيير مجهول يزين نفسه

بمفاهيم المعاصرة مقترنة بالقوالب الجاهزة حسب وصفات ومواصفات عاشت الثقافة النهضوية علي إشكالية الأصالة والمعاصرة.

صارت النهضة اختيارا شاقا بين الاحتجاب عن ذات النفس ، أو الارتهان إلي التغيير المجهول ، وفي كلا الخيارين لا يظهر اختلاف حقيقي. إذ أنهما يخضعان معا لذات نظام الأنظمة المعرفية الواحدة وهو تفاعل مع المنتج، والعجز عن الخوف من التورط في عملية الإنتاج عينها وفي كلا الخيارين يتملص المجتمع من مسؤولية الخلق مُلقيا الجهد والمسؤولية علي النموذج الجاهز ، سواء المستمد من ثقافة التدوين السابق التاريخي أو المستورد من حداثة الآخرين ، وفي كلا الخيارين تحيد فعاليات الأجيال النهضوية ، تُصادر إرادتها قبل أن تُتاح لها فرصة التعبير عن نفسها."(٧).

ولا ينبغي أن ننسي أن ثقافتنا اليوم وذوقنا محكوم بلعنة الانبهار لما ينتجه "المركز" الغرب تحت شعار الجماهيري ، لكن ظاهرة الخلط السائدة(٨) ، وظاهرة التجميع ، وظاهرة الانتقائية ، وحتى الواقعية الجديدة ، والكلاسيكية الجديدة منذ الستينات ، ومجتمع ما بعد الحداثة يحتاج إلي طاقة نقدية ونظرية قائمة علي العلم والإعلام معا ، طاقة نقدية تحاول التأثير في النقد العام والفنان معا.

ورغم كل ما آلت إليه متغيرات الحداثة فى نهاية القرن ، إلا أن مسألة البحث عن التجانس الروحي والمادي، والوجداني والعقلاني تظل منوطة بالنص النقدي وحيويته ، ومدى انفتاحه والتزامه بقضايا وهموم الإنسان فى عصره ، وبالتالي مسئوليته التاريخية في تأريخ اللحظة الراهنة من الحركة التشكيلية ومساهمته الإبداعية فى تكوين السياق الفني العام وقدرته علي المساهمة فى صقل ذوق الجمهور، عبر تعريفه على أصول الفن والمتانة والرصانة في التعاطي مع العلوم الفنية وتاريخ الفنون خاصة منها الإسلامية ، بحيث يتولد لدى كل فنان إحساس بوجود ناقد ، بوجود عين تلسكوب وميكرسكوب فى آن ، بعين حريصة علميا وضميريا ، لأن الفنان يحتاج إلى عين عارفة بالأصول الفنية ، هي بمثابة بوصلة لروح العصر والذوق المصقول والثقافة الحقيقية(٩).

ولم يكن الفنان العربي المسلم في حاجة إلى مثل هذه الرؤية النقدية ، لولا غياب الخصائص الذاتية للهوية القومية عن فكره ، وتعرضه فى العصور الحديثة ـ بفضل وسائل الإعلام المتقدمة ـ لأعاصير الصرعات الفنية الغربية والتي تجتاح الآن كل الهويات الثقافية ذات الأصالة التاريخية.

ولا ينبغي أن ننسي هنا دور مؤرخ الفن المالك لأدواته . فإذا كان الفنان يرسم اللوحة وهي أولي الخطوات في هذا الميدان ، والناقد ينقدها إن مدحا وإن ذما ، فإن مؤرخ الفن يأتي في نزاهة تامة وحياد مطلق كي يضفي الأهمية التاريخية على العمل الفني ، كما يحلل تأثير الأساتذة القدامى والمحدثين في تكوين هذا العمل الفني وتشكيله.

ومهما كانت العقبات التي تصادف مؤرخ الفن فى محاولاته فهو لابد وأن يلتقي "بالروح" أو بالرؤية الميتافيزيقية للأعمال الفنية الإسلامية. وهنا يجب أن تتوفر في هذا المؤرخ ، كي يؤدي مهمته علي أتم وجه ، صفات عالم النفس الذي تمكن من فهم الفن عن طريق خبرته بالتجانس بين الفن وعلوم النفس والفلسفة ، ووظائف الأعضاء ، وتفسير الأحلام ، وأبحاث التصوف ، كي يحدد الدوافع النفسية والفكرية أو الوجدانية التي أدت بالفنان إلي أن يرسم ما رسمه أو ينحت ما نحته ، وبهذا يساعد المتأمل المفتون أن يكتشف ، بينما هو يتطلع إلي العمل الفني ، الحالة الوجدانية التي كان يعانيها الفنان ،وهو ينحت لنا عمله الفني ويشكله ، وبهذا أيضا تسري في الموسيقي والشعر والأدب هذه الوثبة الخلاقة التي يدعو إليها "برجسون " والتي ترقى بنا إلي القمم ، وتحيطنا بالتأمل الأليف الذي يفتح للفكر والقلب أبواب "المعبد" معبد الجمال(١٠).

أما الأصالة الفنية التي ندعو إليها ، والتي تكشف عن حقيقة الهوية العربية والإسلامية ، فما زالت تتعرض لمناهضة من أطراف متعددة ، فثمة مناهضة تأتي بفعل زخم التيارات الفنية الفردية في الغرب ، والتي جعلت مقاييس الفن المعاصر تطغي علي الأذواق بطغيان السياسة الغربية وثقافتها. وهذا هو مطعن هذا الاتجاه الذي يتوضح بسرعة ، ويؤول إلي إضعاف هذه المناهضة.

وثمة مناهضة تأتي عن عقيدة راسخة بعالمية الفن والأدب ، وبـــضرورة فـــتح النوافذ أمام جميع مظاهر التراث العالمي لاستخلاص شكل من أشكال الإبداع المتعصرن. ويري الباحث د.عفيف البهنسي أن أصحاب هذا الرأي يعتمدون علي طبيعة الفن كلغة مقروءة تتجاوز الحدود الإقليمية والقومية.

وهو بذلك نشاط مشترك بين الناس جميعا. هو لغة عالمية وممارسة إنسانية لا محل فيها للخصوصية والهوية المحددة. وهو بذلك تجاوز عن اللغة التي مازالت إقليمية محـــددة. لا شك أن الفن يمتاز بقدرته على اجتياز الحدود ، ولكنه لا يجد له محلا فى تقدير الناس مـــا لـــم يعلن عن هويته. صحيح أن الفن صيغ مقروءة من الناس جميعا على اختلاف لغـــاتهم، وهـــذه ميزة هامة يتصف بها الفن ويمتاز فيها عن الكتابة واللغة . ولكن هذه الـــصيغ تبقـــى ضـــمن حدودها الشكلية والجمالية ، إذ هي لم تنتسب إلي أرومة تاريخية وحضارية تحدد شكلها.

ولذلك نحن نوافق الباحث عفيف البهنسي(١١)أن الفن يختلف عن الصناعة والعلم ، فهي وسائل تقنية تسد حاجات الناس المتزايدة لاستقرار حياتهم ، ولكن الفن مظهر تتجـــسد فيه فعالية الأمة ، هو مظهر لحضارة قومية محددة ، تغني – وخاصة حين تمثـــل الإســـلام – بازدهارها التاريخ والحضارة الإنسانية كلها. وعلي هذا فإن العلـــم يتـــصف بالعالميـــة بحكـــم ارتباطه بالعقل الإنساني وبحاجات الإنسان ، أما الفن فهو قومي لارتباطه بروح الأمة وتراثهـــا وتاريخها وظروفها.

ولكن ينبغي الحذر من فهم الأصالة على أنها قائمة علي العودة إلى الماضي ، كما كان يفعل أصحاب الدعوة الكلاسيكية القديمة فى بداية القرن الماضي من أمثال دوكانس ودافيد فـــي العمارة والفن ، فهذه الدعوة فاشلة لأن آثار الماضي عظيمة بذاتها وتبعا لظروفها "فلا يمكـــن لأي هوميروس أو سوفوكلس ، أو شكسبير ، أن يظهر ثانية في عصرنا هذا ، فما غنوه بتلـــك الروعة ، غنوه حتى النهاية ، وما قالوه بتلك الحرية ، قالوه حتى النهاية" كما يقول "هيشل".

فالرجوع إلي الماضي نكسة لا يمكن تبريرها ، ذلك لأن الحاضر يبقـــى أفـــضل مـــن الماضي ، لأنه إضافة إلي مكتسبات الماضي وليس نقصانا. فجميع المنجزات التـــي نحققهـــا اليوم تضاف حالا إلي الماضي ، ولكن الهدف هو المستقبل.

إن التراث يحمل صفة الديمومة أما الماضي فيحمل صفة الانقضاء والانتهاء والتجاوز. التراث هو العطاء القومي الحضاري المتزايد الذي يتجهز به الإنسان في مجتمع من المجتمعات لخوض غمار المستقبل ، وهو دائم ومتنامي ولا يرتبط بمرحلة واحدة من مراحل التاريخ.

إن الأصالة ليست دعوة طارئة ، بل هي شرط أساس لمشروعية العمل الفني والأدبي. العمل الفني المرتبط بروح حضارة أمة من الأمم هو العمل المشروع ، ولكن عندما ينفصل الفنان عن مجتمعه وتراثه إلي تقاليد وتراث أمة أخرى ، فإن هذا الانفصال الذي يسمى الهجرة أو يدعي الاغتراب Exotisme إنما يحدد الانتماء الجديد الذي يقوم به الفنان ويحدد هويته الجديدة. وهذا جاء نتيجة ظروف الغزو الفكري والثقافي والاستلاب الإستعماري.

إن المعاصرة كانفتاح علي تيارات الثقافة في العالم ممكنة فى مجال العلم وفى مجال التكنولوجيا أو الوسائل والأساليب التي تختصر المسافة إلي تحقيق الأهداف الإنسانية ، ولكنها تفقد مبررها في مجال التعبير عن الهوية القومية وفي مجال بناء الشخصية العربية والإسلامية الأصيلة.

ولذلك نحن ننتقد فكرة المعاصرة التي تتضمن في حقيقتها التقليد والمحاكاة واستيراد الأساليب الغربية، والتي كانت السبب في التخلي عن الشخصية الفنية الأصيلة للالتحاق بالشخصية الفنية الغربية .ليس القصد من الدعوة إلي الأصالة والمعاصرة إلا تحقيق أصالة في الفن متجددة ومتطورة ومرتبطة بطموحات الإنسان المسلم ذو البعد الميتافيزيقي ، فالمعاصرة هنا تعني التطلع نحو التجديد والإبداع(١٢).

وهذا ما ينتهي إليه أيضا ناقد تشكيلي معاصر (١٣) حيث يعرف الأصالة بأنها "صنو الابتكار والتميز وهي تتطلب استيعاب الخصائص القومية وتمثل التراث كعطاء للنفس العربية بخصائصها وميزاتها" ..ويوضح ذلك بقوله :"إن الأصالة لا تعني تقليد التراث واحتذاء أنماطه". وهي" ليست نقيضا للمعاصرة بل على العكس إن الأصالة لا تتأتى إلا إذا كنا علي وعي بمطالب العصر وإضافاته المتصلة فى مجال الثقافة"."الأصالة تعني التفرد والتميز ، وهي من ثم قرين الابتكار".

إن الباحث يرى الأصالة مندمجة بالإبداع ، وأن العمل الفني يفقد أصالته بمجرد التقليد حتى ولو كان تقليد التراث واحتذاء أنماطه ، ولكنه مع ذلك يتحدث عن المعاصرة كسبيل مشروع لممارسة الإبداع.

إن الأصالة الفنية هي "تحقيق عمل فني ينتمي إلي شخصية تراثية متميزة بأسسها الجمالية ". وهذا التحقيق يمر بثلاثة مراحل : رفض الفن الغريب أولا والكشف عن معالم الشخصية الذاتية ثانيا. ثم مرحلة تمثل هذه الشخصية في الأعمال الفنية.

إن زوال الذكريات الحضارية المتمثلة بالتراث المعماري – علي سبيل المثال – في أكثر العواصم العربية والإسلامية ،أفقد الجيل الجديد فرصة التعايش مع هذا التراث مباشرة ، لا إن إهمال ما تبقى منه مهلهلا أورث نفور المعماريين من تمثل أنقاض وأطلال في عمارة لن تلبي حاجات جديدة جدا ومختلفة عن حاجات الماضي ، ولم يبق أمام المعمار الحديث إلا المتاحف والكتب التي أصدرها المستشرقون عن أوابدنا المعمارية ، وعن المفهوم الجمالي في هذه الأوابد ، ومنها عرف – وللأسف – أن هذه الأوابد لا تصلح إلا للماضي الذي انقرض.

لم يفطن المعمار الحديث إلي التعرف علي أساس هذه الجمالية من خلال التمييز بين مفهومي الجمال في الشرق الإسلامي والغرب، فالجمال الإسلامي يقوم على التوحيد الإلهي والكمال المطلق ، أما الجمال الغربي فإنه يقوم على الكمال الإنساني والجمال الأبولوني الرياضي(١٤).

لقد وجد المعمار الحديث نفسه محاطا بهذه الموانع التي تحجبه عن الارتباط الصحيح بالتراث المعماري ، ومع ذلك فهو مسئول عن هذه العمارة الهجينة التي تنتشر سرطانيا في جسم المدينة العربية الحديثة لأنه لم يشارك بإيجاد الحلول والأسس على الرغم من كفاءته لذلك ، واكتفي خلال عقدين من زمن الستينات والسبعينات ، بتقديم مخططات صماء لا تجيب إلا عن سؤال واحد : أين الوظيفية ؟ ولم يستطع الإجابة عن سؤال أهم : أين الهوية ؟ (١٥).

إن الجماليتين الدينيتين ، اللاتينية المشيدة بالتمثيل المنظور، والشرقية /العربية /المائلة إلى تحريم كل إحضار مادي ، سوى ، تتجابهان من خلال حرب الأيقونات الشهيرة التي نجم عنها تنديد ينتصر للروح الشرقية مؤقتا ويشهر (بالفنان الجاهل .... مدنس القدسيات) الذي يمثل ما لا ينبغي تمثيله ويريد بيديه النجستين إعطاء شكل لما يجب أن لا يؤمن به إلا القلب(١٦).

لكن التغيير (التطور) المتوالي الذي لحق باللوحة الغربية ابتداء من "جيوتو" كان يشدد على وثنية الأشكال والدخول في أجزاء مادتها ولو لم يعد الموضوع دينيا؛ فقد عَبر ذلك عن الحس الامتلاكي لمكوناتها المادية أولا ، ولما تمثل ثانيا ؛ كما أن النور أضحى حتى في اللوحات الدينية يمثله مصدر فيزيائي محدد ، ولم يعد شاملا.

لذلك عندما استنبط فنانو الغرب اللوحة التجريدية ، فإنهم كانوا يحاولون العودة إلى اللوحة الأصل اللامادي/ العربية. لكن النزعة الفردية العميقة التي رافقت ذلك أحبطت هذا المسعى ، وأعادته إلى الاتجاه عينه ، لكن بحلول تشكيلية حديثة، فهي (لوحة الحامل) قد تحولت إلي هاجس شخصي له علاقة بالمكونات الأساسية الذاتية للفنان الغربي؛ لذلك فهي لوحة فوق مادية ، ولم تصل يوما إلي اللامادية التي فُهمت عربيا على أنها نور يلف الأشكال والفضاء ويغيّب الحس والأبعاد، وما الرمز إلا المثال الذي يرسم معالم الكون والإنسان حيث يغيب التشريح والبناء المادي للعالم ، ويتألق المشهد ضمن نظام (توحيدي) خاص ، إنها (طريق الوحدة) التي يحدثنا عنها ابن عربي(١٧).

ومسألة حرب الأيقونات التي شهدت بيزنطة فصولها (عام ٧٢٦م) كانت إذا لم نبالغ مسألة عربية بحتة ، فقد غضب الإمبراطور ليو الثالث السوري (١٨) من الإفراط في التدين من جانب الشعب الأوربي . وخيل إليه أن الوثنية أخذت تغزو المسيحية وتتغلب عليها من جديد بهذه الوسيلة ، وحز في نفسه ما كان يوجهه المسلمون ، واليهود، والشيع المسيحية المنشقة (العربية) أبناء بلده من المطاعن إلى الخرافات السائدة عند جماهيرالمسيحيين المتمسكين بدينهم، وأراد أن يضعف من سلطان الأساقفة على الشعب والحكومة ، ويضمن تأييد النساطرة واليعاقبة العرب ، فعقد مجلسا طلب بموجبه إزالة جميع الصور من الكنائس (١٩).

وكذلك بتأثير النجاح العسكري الذي حققه العرب المسلمون الذين لم تكن عقيدتهم تعترف بعبادة الصور ؛ وقد وجد هذا الموقف الإسلامي أنصارا له ، شأنه شأن أي موقف ناجح علي الدوام ، وأصبح هو الاتجاه القريب من نفوس الناس فى بيزنطة(٢٠).

وكما نعلم فلم يكن التحريم في الإسلام قائما كأمر ديني مرتبط بموقف الرسول صلى الله عليه وسلم من التصوير بصورة شاملة ، وإنما هو تعليل لاتجاه الفن الإسلامي ضمن خط جمال يمتد من تقاليد الفن العربي القديمة منذ الإبراهيمية / ويأخذ من الإسلام أبعادا جديدة تستند ولا شك على المبادئ الروحية الأكثر وضوحا ، وعلي المفاهيم التوحيدية التي نفذت إلى جميع مجالات النشاط الفكري والاجتماعي والفني ، تلك المفاهيم التي جابهت بها القوى الشعبية حكامها الوثنيين.

والإسلام في هذا الموقف يمثل الوصول الفعلي لهؤلاء المستضعفين إلى سدة السلطة وفرضه لإرادتهم التوحيدية (٢١) خاصة وقد مثل التوحيد جوهر الدين الجديد الذي اعتنقه العرب ؛ ومال إلي التنزيه في العبادة والفكر والوجدان ، وأزال كل تعارض ممكن بين العقل والوجدان ، وأقام كل وشائج القربى بين الدنيا والآخرة ، بين النسبي والمطلق ، والإنسان والله.

ومن هنا فنحن مطالبون اليوم بأن نستكنه النور مرة بل مرات أخرى ، ونبني أعمالنا الفنية علي أساس منه ، باعتبار ما شكّل لنا نحن العرب والمسلمين الموضحين من خلاله هويتنا المتقدمين به إلي العالم علي أنه أهم مميزات ثقافتنا الفنية ، شكل لنا النور الذي قامت عليه هواجسنا الجمعية

الحضارية ، وإبداعاتنا لأنه ما زال أي تحول أسلوبي عام فى تصويره ، يعكس تحولا في الحضارة كلها(٢٢).

فالنور الذي اشتقت منه الحضارة الأوربية في عصر النهضة كان نوعا من نور فيزيائي كوني : وعندما وصل إلي ريشة "رامبرانت" حاول الانتقال به إلى الجوهري ، من خلال تركيزه وتبقيعه ، لكنه بقي فيزيائيا.ونحن إذ قطعنا شوطا كبيرا بحضوره وتجلياته الروحانية ، أكان في الرقش أم الخط أم المنمنمات والترقينات ...مطلوب منا أن نتجاوز اللامرئي الميتـافيزيقي الروحـاني فيه، ونحاول في اللامرئي الروحي والواقعي ، من دون الارتكاز إلي فيزيائيتـه فحسب، لأن الغرب قد سبقنا في لوحته التجريدية إلى ذلك ، بل كتعاطف وتواصل إنسانيين روحيين كما هي منطلقات ، نورنا الأصلي. ربما توصلنا هذه المنطلقات إلي صياغة الأشـكال الماديـة ضـمن منظومة نورانية جديدة ، وقد نصل إلي تنظيم العالم الحسي تنظيما إطلاقيا بطريقة مـا ، وقـد نصل إلي الذرية ، أو قد نصل إلي الجميع معا ضمن تجادل منطقي(٢٣).

وتبقي التجريدية العربية والإسلامية أكثر تعبيرا عن فلسفة الفن العربـي الإسـلامي وأكثر تعبيرا عن بعض الاتجاهات التجريدية مثل تجريدية بول كلي وما نوسيه وبيسيه وهومز ، لأنها تقوم علي مبرر ثقافي عريق، في حين تقوم بعض التجارب التجريدية في الوطن العربي على تقليد الاتجاه التجريدي العدمي في الغرب ، بعيدا عن المعني والغرض والمسئولية.

والواقع أن حضور الغرب في إبداعات العرب في العصر الحديث كـان واضـحا فـي الثلاثينات، وحتى السبعينات ، فكانت يقظة عربية بدت معالمها في اتجاه الفنانين نحو الأصالة. أما حضور العرب في إبداعات الغرب فلقد أصيب بنكسة لسوء العلاقات الـسياسية مـن جهـة ولإيغال الغرب في فرديته وسـعي الفـنان وراء ابتكـارات تنسجـم مع تطورات العلـم والتقنية الخارقة في الغرب.

على أن الحديث عن حضور عربي في فن القرن العشرين له أهميته البالغة في بيـان عالمية الفن العربي وضرورة النظر إليه بعين العصر ، وإمكان تطويره علي ضوء هذا العصر ، إن هذا الحضور العالمي للعرب هو درس بليغ للفنان العربي والمسلم ، ودرس مفيد للفنـان الغربي الذي يعتبر حتى اليوم أن الفنانين الأكثر شهرة والأكبر تأثيرا فـي بنـاء فـن القـرن العشرين كانوا من المستشرقين(٢٤) .

إن هذه العلاقة ـــ علاقة الغرب والعرب ـــ ما زالت ، مع ذلك ـــ تطرح أسئلة كثيـــرة علي الفنان العربي والمسلم ، ذلك إذا كان هذا الفنان يجتهد في نحت أسلوبه التشكيلي الخاص للتعبير عن القيم الكبرى التي ينشدها المجتمع العربي فى أفـــق نهـــضته ووحدتـــه ، فإنـــه ، بالإضافة إلي ذلك ، تواجهه على مستوى الممارسة ، تلك العلاقـــة الإشـــكالية بـــين الـــشرق والغرب، لأنه يجد نفسه فى مأزق فكري وفني يتعلق بالكيفية التي تمكنه من توظيـــف التـــراث الرمزي والفني العربي ، وبأساليب الاستفادة من التجارب الحديثة للإبداع التشكيلي .هذا فضلا عن مشكلة التواصل مع جمهور يتحرك داخل مناخ ثقافي يتميز بنوع من "الأمية البصرية"التي لا تسمح بالتفاعل مع الأعمال التشكيلية التي يقدمها الفنان العربي.

إن الأمر يتعلق بتوتر واضح بين ما يسمى بالتأصيل والتحديث في الفنون التشكيلية العربية ، لاسيما وأن هذا التوتر يبرز فى كثيـــر مـــن التجـــارب التـــي خاضـــها الرســـامون والتشكيليون ، سواء على صعيد الإطار والأدوات والمواد، أو التعامل مـــع الخـــط والحروفيـــة العربية ، أو ما يخص الاستفادة من الحرف والصناعات التقليدية والشعبية.

ويجب أن نعي أنه لم تكن الأعمال الفنية الجمالية التي افرزها الغرب هي وحدها التي غزت عالمنا الإسلامي ـــ وأفضل دليل علي ذلك تهافت الأثرياء من المـــسلمين علـــي اقتنـــاء الأعمال الفنية الغربية مهما ارتفع ثمنها ـــ وإنما نجد ما يتعلق بالفن من أفكار هـــي الأخـــرى تتغلغل فى المجتمع المسلم وتسري في ثقافته بكثافة متزايدة ، وفي شمولية مطردة ، حتى أنه لن يكون بإمكاننا إلا أن نذكر ـــ مع ناقدة معاصرة(٢٥) ـــ فقط القليل مـــن تلـــك الامتحانـــات الفكرية الجمالية التي سيكون لها آثار جوهرية ، إذا ما استطاعت أن تزيد من أتباعها من بين أفراد الأمة المسلمة . وقد أوردت الناقدة عدة أفكار هامة نوردها باختصار:

١ـــ ومن بين الأفكار التي تتعلق بالفنون ، اعتبار الفن ممارســـة وجـــدت لتـــزين القاعـــات وجدران المتاحف ، أو لتسمع في قاعات الحفلات الموسيقية ؛ وتلك الفكرة مرفوضة تماما فـــي الثقافة الإسلامية فالفنون الإسلامية تستمد وجودها دائما من قيامها بـــدور مفيـــد فـــي حيـــاة الشعوب المسلمة إلى جانب تحقيقها وظيفة جمالية فى الوقت ذاته.

ورغم أننا الآن نجد بعضا من هذه الفنون معروضا في المتاحف أو معزوفا في حفلات موسيقية رسمية ، وخاصة فى العالم الغربي إلا أن الأعمال العظيمة حقا التي تنتسب إلي الفن الإسلامي ، لم توجد أساسا لكي تكون من بين مقتنيات المتاحف أو برامج قاعات الحفلات الموسيقية ، أو يقتصر الهدف منها علي ذلك. فقد كانت دائما أشياء مفيدة وممارسات نافعة ، ترتبط بأحداث أو مناسبات هامة ، يشارك فيها أفراد المجتمع مشاركة فعالة. فتجدها في لباس يرتدونه أو كتاب يقرأونه ، أو درع يتدرع به المحاربون منهم ، أو ترس يحملونه ، أو نشهدها علي جدران أفنية الدور الخاصة أو العامة ، أو أدوار نسمعها فى حفلات العرس أو التجمعات الدينية. فمن تعاليم الإسلام أن أي أمر ندركه أو نمارسه يكتسب أهمية إذا ما جّر نفعا أو بني عليه عمل. والفن باعتباره مظهرا أساسيا من مظاهر الثقافة ، عليه أن يدلل علي هذه العلاقة النافعة مع الأنشطة الأخرى.

٢ـ وهناك فكرة أخرى ترتبط بالناحية الجمالية ، جاءت من الغرب في العقود الأخيرة ، وتشير تلك الفكرة إلي تصنيف فنون الشعوب المسلمة إلى ما يسمونه "بالفنون الجميلة" مقابل "الفنون الحرفية" واعتبارهما أمرين مختلفين . وعلى هذا فهم يضعون "الفنون الجميلة" علي نقيض من "الفنون الحرفية" أو "الفنون الشعبية" فيعتبرون "الفنون الجميلة" أصيلة في مظهرها ، متميزة فيمن يمارسونها ، وليست للعوام من الناس، مصقولة ، ليس بها فجاجة ، راقية في أسلوبها ، ليس فيها بساطة ، ولا تعتمد على الرخيص من الأشياء في إنتاج موادها..الخ.

وقد يكون لهذا التقسيم الفاصل بين نمطين مصداقية عندما نعرض لوصف الفنون الغربية ، وإن كان هناك من يعارضه بشدة حتى فى الغرب(٢٦) إلا أنه من المؤكد أن هذا التقسيم لا يناسب فنون الشعوب المسلمة. فالفنون الإسلامية لا يمكن أن تنقسم إلي فنون جميلة وفنون شعبية علي أساس هذا المعيار .

ومثل هذا التقسيم يعتبر عاريا من الصحة خاليا من المعنى. فمن الصعب ـ إن لم يكن من المستحيل ـ أن نقيم حدودا فاصلة بين نماذج الفنون ، حيث تشير الفنون الإسلامية إلي وحدة واضحة في الأسلوب والمحتوى والشكل ، فلا نستطيع أن نفرق بين المبادئ التي تقوم

عليها الزينة في واجهة مسجد ما ، وفى النسخة الخطية من القرآن ، وبين ما نجده في تصميم بوابة خارجية ، أو في زخرفة الأرابيسك على غطاء مائدة ، أو حصيرة للاستعمال المنزلي.

صحيح أنه قد يكون هناك بعض القطع أكثر إبداعا في تعبيرها عن الإسلام ، أو علـي درجة عالية من الإتقان ، أو أكثر رقيا فى تصميمها ، أو استخدمت مواد ثمينة في إنتاجهـا ، ولكن مثل هذا التنوع لا يؤدي بنا إلى تصور فئات منفصلة داخل نظام عام يشمل مجموعة هذه الفنون. وإنما قد يكون من المناسب بدرجة أكبر أن ننظر إلي هذه التنوعات باعتبارهـا نقاطـا تحدد مواقع مختلفة علي محور متصل دون أن نرى فيها قواطع حادة تشير إلي فئات منفصلة. فالفن الإسلامي تربطه وحدة مميزة تجمع بينه في الأسلوب والمحتوى بغض النظر عن منشئه أو الغرض من وجوده ، ومن ثم فإننا حين نفرض عليه ذلك التقسيم الفئوي المقتبس من تراث فني غريب ، نوقع أنفسنا فى مزالق خطيرة، ونضل عن سواء السبيل.

وواقع الأمر أننا نشير إلي أن مفهوم الفنون الجميلة غير موجود في منظومة الفنون الإسلامية ، وأنها أي الفنون الإسلامية ــ باعـتبـارها فـنونا تـنـتـمي إلـي الـشعب : وذات جدوى وظيفية ــ كلها فنون شعبية.

٣ــ أما الفكرة الجمالية الثالثة، التي غزت أفكارنا ــ رغم أن الـسياق الإسـلامي لا يقرها ــ فمضموها أن الإنتاج الفني هدفه الإمتاع الجمالي وليس باعتباره إنتاجا جميلا يـستفاد منه ــ وعلي الرغم من أن بعض الغربيين سـوف يجادلون بأن العـمل الفـني من الممكن أن يكون له بالإضافة إلي قيمته الفنية قيمة اجتماعية أو سياسية أو أخلاقية ، ولكن تأتي قيمته فى الإمتاع الجمالي في قمة الأهمية القيمية ، باعتبارها وظيفة أساسية.

وقد أدت المغالاة في هذه الفكرة فى الغرب إلى ظهور المدرسة الفلسفية التي تنـادي بمبدأ الجمالية ، والتي تري بأن الحكم على الإنتاج الفني يجـب أن يكـون متحـررا مـن أي اعتبارات أو قيود غير جمالية ، وقد حيكت حول هذه الفكرة تفسيرات متطرفة راجت فى أوربـا فى القرن التاسع عشر ، وظلت باقية آثارها واضحة فى أعمال بعض الفنانين والنقاد فى القرن العشرين ، رغم ما لاقته في الغرب من صدود بين الفنانين الجماليين ومؤرخي الفـن. ومـن المحزن أننا نجد اخوة لنا من المسلمين والمسلمات يتبنون هذه الفكرة رغم أفولها في الغرب.

وهذه الفكرة تتساوى فى عدم مناسبتها للثقافة الإسلامية مع الأفكار التي سبقت الإشارة إليها.فلا يمكن للمسلم الملتزم أن يتخيل فكرا أو قولا أو عملا لا يشارك ــ فعلا أو افتراضا ــ فى الوحدة الثقافية القائمة على دين التوحيد . فالدين يحدد لنا ــ كمسلمين ــ إيماننا كنسق عقائدي ، ويبين لنا عباداتنا من فروض ومناسك ، وكذلك يحدد لنا أساليب حياتنا مع بعضنا البعض (مؤسساتنا الاجتماعية) والأساليب التي تحكمنا(مؤسساتنا السياسية) وطرق لبسنا وتبادلنا التحية(عاداتنا الاجتماعية) وعلينا أن نلتزم بهذا التحديد.

ومن المؤكد أن أساليبنا في الترفيه والاستمتاع الجمالي ، وكذلك الطريقة التي نعبر بها عن أنفسنا بصيغة جماعية ، كلها يجب أن تخضع بدرجة متساوية لعقيدة التوحيد .والفن عند الفرد المسلم ليس هو الفن ابتغاء الفن ، كما يرى أصحاب مبدأ الجمالية ، بل هو دائما الفن ابتغاء لوجه الله.

إنه الفن الذي يعين خلق الله على أن يحققوا ما أراده الله لهم بنجاح أكثر؛ إنه الفن الذي مهما تكن صورته ــ مرئيا أو أدبيا أو موسيقيا ــ فإنه يقوم بدور رئيسي في تذكير الفرد المسلم دائما بعقيدته ومسئولياته ؛ وهو دائما معه في منزله أو في عمله وفي مسجده ، يحيطه بتلك المناظر الخلابة والأصوات الجميلة التي تقربه من دينه، وتقوى صلته بثقافته .

وهكذا فإننا نجد الفن يقوم بدور رئيس فى المجتمع المسلم ؛ إنه ترجمة دقيقة وعميقة لعقيدة التوحيد ، ترجمة باللون والشكل ، بالحجارة والبناء ، بأبيات الشعر وأصوات الموسيقي. وإذا كان لدينا الكثير من المبررات التي تجعلنا نأسى على ما أحدثه الغزو الجمالي الغربي من تميع في الروح الإسلامية أوهنها ، إلا أن الاكتفاء بالأسى علي هذا الغزو وعلى آثاره يعتبر نوعا من المقاربة السلبية للمشكلة ، وما نحتاج إليه هو رد إيجابي يتمثل فى :

- تنمية الوعي الجمالي التي بدأت بلاد المسلمين تشهد صحوته.
- تشجيع الإنتاج الفني علي أيدي شعوبها الإسلامية .
- القيام بدراسات تحليلية جديدة للأدوار المناطة بالفنون الإسلامية ، وما نتوقع تحقيقه منه فى المجتمع الإسلامي.

ومن المؤشرات ذات الدلالة الإيجابية والتي تبعث علي التفاؤل أنه في مرحلة لاحقة اهتدى كثير من الفنانين العرب إلى نحت أساليب خاصة، تتفـادى تكـرار مرجعيـات الغـرب وتتجنب السقوط فى أشكال هجينة ، لا هي بالأصيلة ولا بالمعاصرة ، بل خاضت مجموعة من الفنانين العرب تجارب إبداعية بالغة التميز والجمال ، وعبّرت عن قدرة كبيرة علي الإنصـات إلى تحولات المجتمع العربي الاجتماعية والسياسية والثقافية.

وبالرغم مما يمكن أن يظهر من تجريد ــ علي الطريقة الغربية ــ علي بعض الأعمال ، فإنها تكثف كثيرا من علامات الثقافة العربية والذاكرة الشعبية ، وتبرز قضايا هموم الإنـسان العربي والمسلم فى علاقاته بذاته وبمحيطه وبالآخر.

وما يثير الانتباه ــ وهذا ما أدركه كثير من النقاد المحدثين ــ في اللوحـة التـشكيلية العربية ما يتعلق فيه بالخط والكتابة أو ما يرجع إلي الثقافة الشعبية.وبالرغم مـن أن الرسـام العربي جرب كل التقنيات وأساليب الغرب ، فإنه اهتدى ، في سياق ممارسته ، إلـي توظيـف مفاهيم الخط والكتابة والحرف العربي لدرجة أن هذه العناصر أصبحت من المقومات الرمزيـة والثقافية التي تميز اللوحة العربية بالقياس إلي التجارب العالمية.

بل إننا من الصعب أن نعثر علي رسام عربي لم يدمج الخط أو الحرف العربي في فضاء لوحته، أولا لأنه يحيل إلي ذاكرة ثقافية متميزة ، وثانيا ، لأنه عنصر تشكيلي وتجريدي يمكـن تطويعه داخل اللوحة بكل الطرق الممكنة وبسبب قدرته الكبيـرة علـى التـشكيل ، وإمكاناتـه الجمالية اللامحدودة.

لقد استعمل الرسامون العرب الحرف العربي بكل الأشكال داخل لوحاتهم ، بل إننا نجد فيهم من يلجأ إلى الكتابة من خلال تداخل بين النـصوص والتخطيطـات أو ضـمن تـشكيلات زخرفية تضفى على اللوحة مضمونا أدبيا وجماليا في نفس الآن فضلا عن استلهام مجموعـة كبيرة من الرسامين العرب للتراث التصويري العربي من منظور جديد، أو إدخـال المنمنمـات بوصفها تصويرا عربيا يستمد مقوماته من الأشكال الزخرفية والخطية المختلفة.إلى جانب الخط العربي والكتابة ، فإن الرسم العربي المعاصر يتميز باستيحائه للعلامـات والرمـوز الثقافيـة المختلفة ، وعلى إشارات تحيل إلى التصورات التقليدية للإنسان العربي ، بل إن الرسام العربي

يتخلى، أحيانا ، عن الأسلوب المسندي ليضع تشكيلات جديدة بأدوات ووسائل شعبية حافظت عليها المخيلة العربية طوال العصور(٢٧).

وحتى لا نتيه مؤشراتنا ، يمكن لنا الإتكاء على أيقونولوجيا أساسية ، بقدر ما هي محلية في الأصل أضحت منذ زمن بعيد عالمية ، فهي لا تخبو بإمكاناتها بخبو الحضارات ، بل تظل تمنحنا قدرا هائلا من الحلول التشكيلية .فالدائرة (نبع النور والطاقة) ـــ المثلث (نبع الخصب والعطاء) ـ الشجرة

(نبع لدوام الحياة) ـ الإنسان (نبع الخلق والفعل) ... هذه العناصر ما زالت الحسي المطلق فى عصر العلم وفيزياء الكم.وهي بحاجة إلى نقلة جمالية يمكن أن ينجزها عصرنا ، بتحويل قيمتها الإدراكية المتأصلة بشكل ما فى الفن الإسلامي / آخر إنجازاتنا الجمالية الحضارية / ، وشحنها أكثر بعناصر شعورية يطبعها الصفاء الإنساني العذب ، من أجل أن تصبح / نورا على نور/ لا في العمارة وحدها ، المكان الأكثر جمعية لتكوين الذائقة الجمالية والتواصل الإنساني ، بل من أجل المشاركة اليوم فى رفع سوية اللوحة وطبعها بماهيتنا ؛ أي / لوحة الحامل / التي أضحت برسم الفعل الإبداعي العالمي، مثل السينما والمسرح ، والتي حَولها التجريد الشخصي الذاتي السكوني الغربي الذي يستدرك ويستنتج اللامرئي ماديا إلى نزوة فردية عابرة أو إلي مجرد توقيع كما فعل"ماتيو" الذي وضع توقيعه بطول لوحته البالغة عدة أمتار .

ولذلك ومن أجل السمو بالنور وبالأشياء الفنية إلى مستوى العاطفة الإنسانية الجمعية والارتقاء بشمولية المكان المعماري ، وأنسنته عن طريق تقديمه على أنه فعل تواصل لا فعل قهر. تصبح على هذا النحو رسالة الفن العربي وهذه مقومات كونه ذا هوية.ومهما يكن فإن أغلب الرسامين والنقاد من العرب والمسلمين ، بل من المستشرقين الأجانب يتفقون على أن الاستعمالات المتنوعة للخط وللحرف العربي من طرف التشكيليين العرب أنتجت تيارا هاما في سياق الرسم المعاصر.وإذا كان العرب قد استلهموا أكثر من تجربة وأكثر من اتجاه ، سواء منطلقين في ذلك من محيطهم الثقافي الخاص أو من التجارب العالمية ، فإن التشكيلات المختلفة التي خضع لها الخط والكتابة العربيين تمثل التيار الأكثر أهمية في الرسم العربي المعاصر.

ولا ضير أبدا من أن ننطلق في السعي لعصرنة فنون العرب الأساسية التي يشكل الخط العربي عمادها، لكن خلال مفهوم نقدي خاص ، مصدره ذاتنا وأفكارنا ، متخذا مصداقيته من تطورنا التاريخي الفعلي ، وواضعا بالحسبان أيضا حاجاتنا الجمالية الفعلية ، وأن نقدمه إلى العالم على أنه نحن تماما ، لا تلاقح ذاتنا مع الذات الغربية ، ولا أنه مثاقفة حضارية مختلة ، مجانبين بذلك المفهوم النقدي الغربي ، مؤمنين إيمانا تاما بأن الخط العربي والزخرفة الإسلامية يمتلكان قيما فنية وجمالية تتجاوز القيمة المعطاة لهما تبعا لمفهوم النقد الغربي السائد(٢٨).

إن الفنان العربي المسلم بحاجة إلي نقد توجيهي لا يغيب عنه أن الدلالات التي يخلقها الحرف والخط العربي وما يتيحه من جماليات بصرية كشكل مرسوم، قد تداخل منذ البدء في هيكل المظاهر المختلفة للحضارة العربية (الرسم ـ العمارة ـ الشعر) ومع تقادم الزمن ظلت الأبحاث المتنوعة لطريقة استخدام الحرف تستفيد من قدرة الحرف نفسه علي الاختزال أو الإفاضة ضمن وجودها كعنصر تعبيري أولا ، وجمالي ثاني(٢٩).

وعندما اعترف "بيكاسو" مرة :"إن أقصى نقطة وصلتُ إليها في فن التصوير وجدت الخط الإسلامي قد سبقني إليها منذ أمد بعيد"(٣٠)، وهو الفنان العظيم الذي لم يترك مدرسة فنية في التصوير إلا واشتغل بها ، يكون قد وضع يده المبدعة ، وبصره الثاقب الراقص بالألوان ، علي فن الفنون ، وحينها لم يكن مستشرقا ولا يأمل بهدية ..؟ ليحاول الرفع من شأن تراثنا. إنه ـ كما يعلق علي ذلك ناقد معاصر(٣١) ـ "اعتراف محايد من فنان التزم التصوير حياة.

ويجب أن نعي حقيقتين:

أولا : إن المعاني الأساسية للأعمال الفنية المرئية يمكن فهمها في الحال ، في حين أن الأعمال الموسيقية ، والكتب والمحاضرات تحتاج إلى بعض الوقت لعرضها وإيضاح معانيه.

ثانيا: فإن الفن الإسلامي مثل بعض الفنون الأخرى يقدم المعنى بطريقة ممتعة تجذب حتى أقل الناس ثقافة والأقل تعليما. وبدون تحقيقه يتم من خلال الشعور بالمتعة من جراء

الإعجاب بعمل من أعمال الفن . فإن الحقائق الأبدية الحيوية للبشرية جمعاء توجه إلى قلوبهم وعقولهم بطريقة ماهرة وبارعة.

وأخيرا ، ليس هناك فى الفن مشكلة أمية أو اختلاف في اللغات ، فالعمل الفني يمكن أن ينقل معناه إلى أي شخص فى أي جزء من العالم حيث أن لغته لغة عالمية ، لا تحتاج إلى تعليم أو تدريب لفهمها.

وحتى فى المجتمعات غير الإسلامية يمكن استخدام الفن الإسلامي نفسه كعامل مساعد في تحقيق إسلامية المجتمع بصورة شاملة. ومن خلال التعبير الذكي والممتع للمفاهيم الإسلامية يمكن للفن الإسلامي أن يؤثر بالتدريج على المجتمع لكي يرغب فى انتهاج طريقة إسلامية كاملة من طرائق الحياة.

ويمكن تحديد دورين أساسين للفن :

الأول : عبادة الله سبحانه وتعالى: "وما خلقت الجن والإنس إلا ليعبدون" (٣٢) ومنه يتضح أن كل نشاط من أنشطة البشر ينبغي أن يوجه إلي هذه الغاية .

الثاني : نفع الأمة : أي الإسهام فى تحقيق احتياجاتها الحقيقية المادية والروحية ز بالنسبة للاحتياجات المادية : ينبغي أن تستهدف ميادين الهندسة المعمارية والتصميم وتحسين مستوى معيشة الإنسان ، وجعل بيئته اكثر راحة وأكثر كفاءة وملاءمة .

وينبغي للمصمم أن يعطي اهتماما خاصا إلى الجماعات ذات الاحتياجات الخاصة – كالأطفال والمسنين والمرضي والمعاقين – فإذا تحقق الاهتمام بالاحتياجات المادية للأمة فإنها ستجد الفرصة للعمل علي تطوير نفسها روحيا. وإلى جانب ذلك ينبغي تصميم وتنظيم البيئة المادية بطريقة تكفل رسم طريقة حياة إسلامية حقيقية.

ومن بين الاحتياجات الروحية الأساسية للإنسان حاجته للجمال الذي يمكن من وجهة النظر الإسلامية أن يعادل الكمال أو الحقيقة . ففي حالة الفن فإن الجمال الهادي الذي يُرى بحاسة النظر يستخدم كوسيلة للمشاهد أن يدرك بوجدانه الكمال الإلهي والحقيقة الإلهية ، لذلك فالفنان لا يجب أن يهدف إلي مجرد الجمال المادي الذي هو من صنع الإنسان ، بل يجب أن يكون هدفه التعبير عن الجمال الإلهي.

وثمة حاجة روحية للإنسان والتي يمكن للفن أن يساعد علي تحقيقها ، وهي الحاجة للفهم والتقرب إلي الله سبحانه وتعالي. لقد أنزل القرآن الكريم إلي البشرية جمعاء كتفسير كامل ومرجع هادي ، وعلى الفنان أن يوظف فنه كوسيلة للتعبير عن الحقائق والمبادئ التي يتضمنها القرآن الكريم، وعليه أن يحاول أن يقدم لبني جنسه فهما أعمق لها وبهذه الطريقة يساعدهم على حب الله بصورة أكمل.

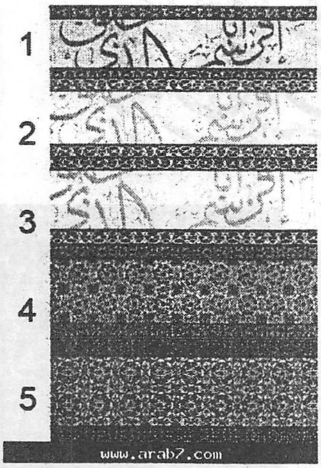
وبالإضافة إلى ذلك ستكون أعماله دائما تذكرة بالله سبحانه وتعالي ، وبالتالي تذكرة بقصده الحقيقي في هذه الحياة الدنيا.ويمكن القول هنا أن الفنان ينبغي أن توجه المنافع التي تتيحها أعماله الفنية إلي أكبر عدد من بني جنسه ، فالفن لا ينبغي أن يكون عادة خاصة ، فتعبيره لا ينبغي أن يكون من الغموض بحيث لا يقوى على فهمه إلا القلة ، إن القرآن الكريم يتميز بقيمته الجمالية العظيمة ، ولكنه مازال رسالة واضحة للبشر جميعا(٣٣).

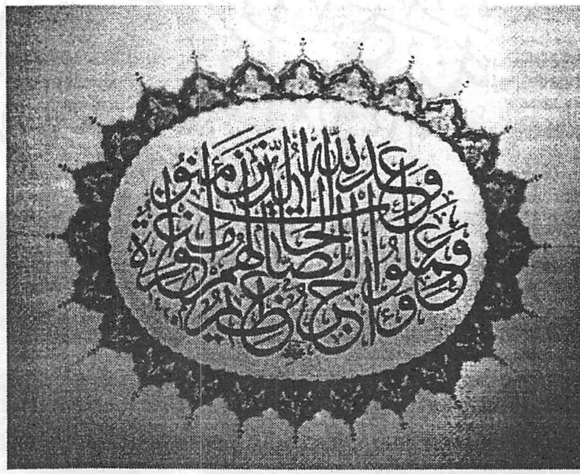
ويبدو أنه آن الأوان للفكر العربي أن يهتم بالخصائص الفنية والجمالية لأعمال للرسامين والتشكيليين العرب ، وأن يسائل مقوماتها الرمزية والفكرية ويعني بتطورها ، بقلقها وانسجامها . من الواضح أن هذا الموضوع يستدعي تناول مسألة النقد الفني وأهميته في مسار الحركة التشكيلية العربية ، ونوعية علاقة هذه الحركة بالمتلقي.

إن الفنون التشكيلية العربية فى ارتباطها بالجمهور وبالنقد ، تطرح ، في هذه المرحلة مشكلة الوعي الفني فى الثقافة العربية الإسلامية المعاصرة ، ذلك أن التحديث ، لا يقتصر على المجالات المادية والإدارية والحضارية ، بل يهم كذلك ، قضايا الذوق والحساسية الجمالية عند الأمة.

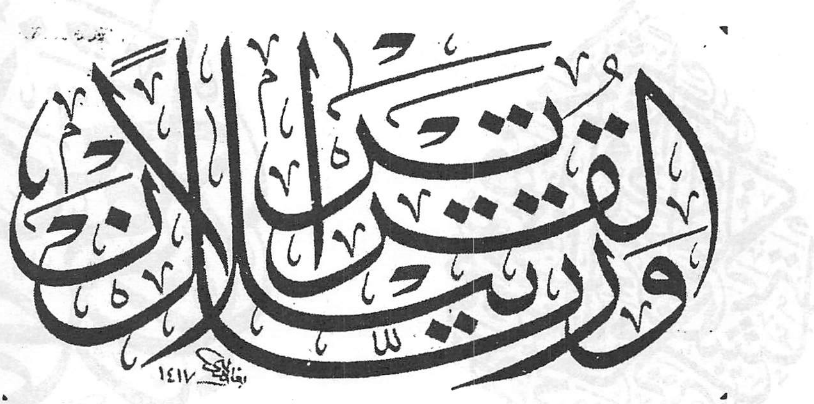
من هنا نرى ضرورة الاهتمام بإدخال علم الجمال والتربية الفنية في مؤسساتنا العربية، وفي كل المستويات التعليمية. وكل حديث عن الثقافة العربية المعاصرة ، أو عن المشروع الحضاري العربي لا يهتم بالقيم الجمالية والفكرية للفنون الحديثة، يبقى حديثا ناقصا. ذلك أن المجهود التنويري مجهود عام يشمل العقل والسلوك والذوق ، وهي أدوات لثلاثة مجالات متكاملة : الفكر ، والأخلاق ، والقيم الجمالية.

الخط العربى


1
2
3
4
5
www.arab7.com

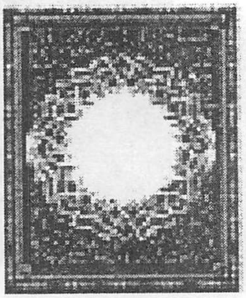

وعد الله الذين آمنوا وعملوا الصالحات لهم مغفرة وأجر عظيم

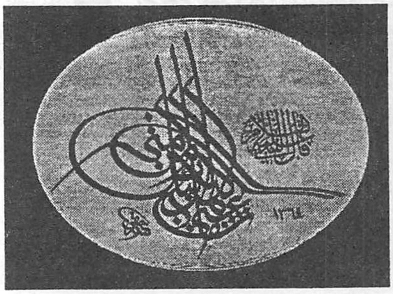

بسم الله الرحمن الرحيم
قل اللهم مالك الملك تؤتي الملك من تشاء وتنزع الملك ممن تشاء
وتعز من تشاء وتذل من تشاء بيدك الخير إنك على كل شيء قدير
تولج الليل في النهار وتولج النهار في الليل وتخرج الحي من الميت وتخرج الميت من الحي
وترزق من تشاء بغير حساب

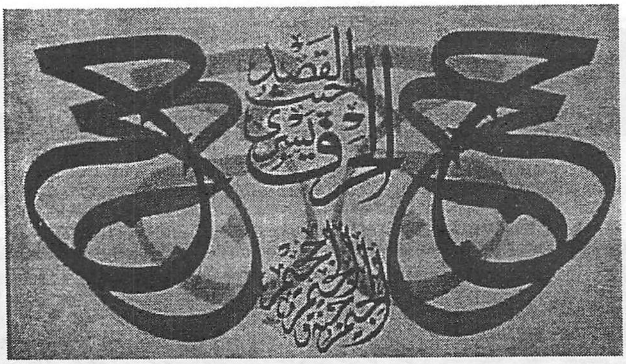

ورتل القرآن ترتيلا
١٤١٧


من حسن إسلام المرء تركه ما لا يعنيه



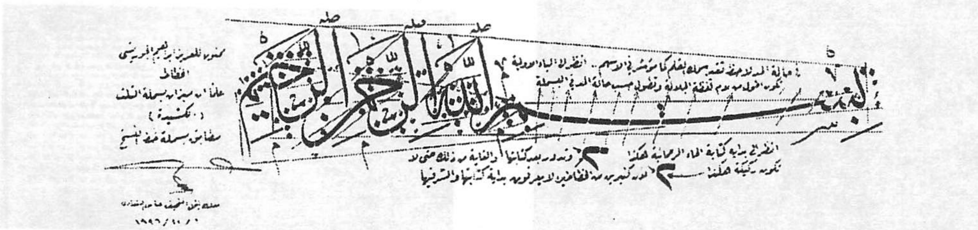






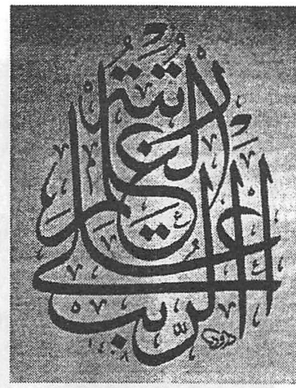




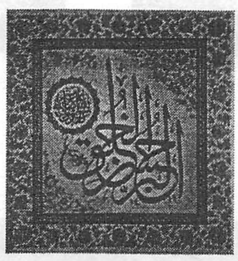


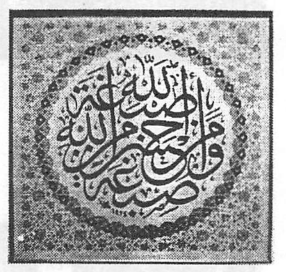






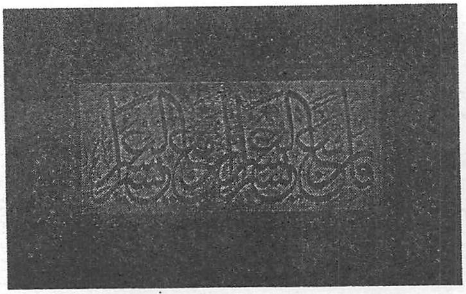




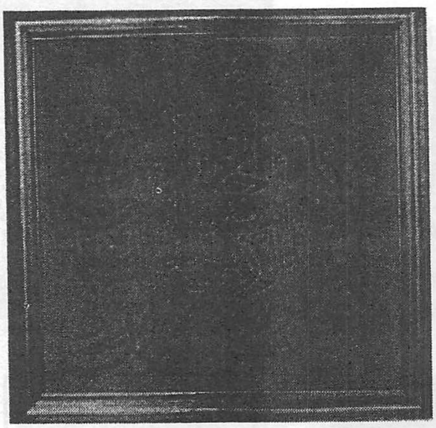


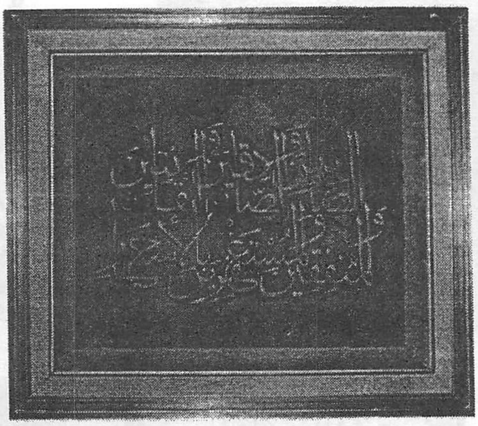

فصبر جميل

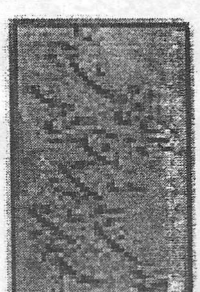








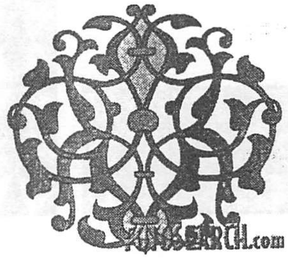
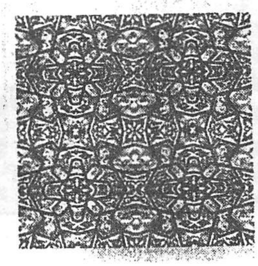
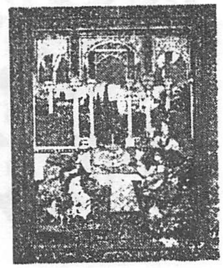


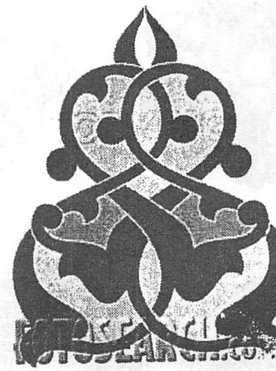
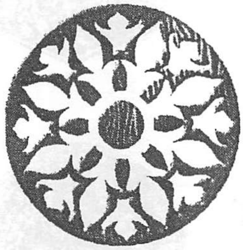
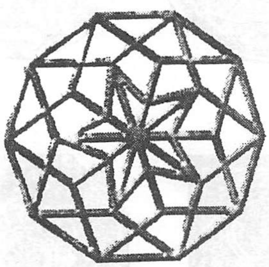
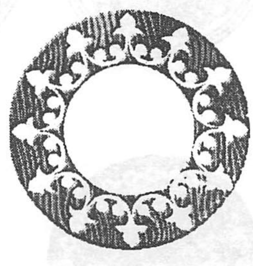
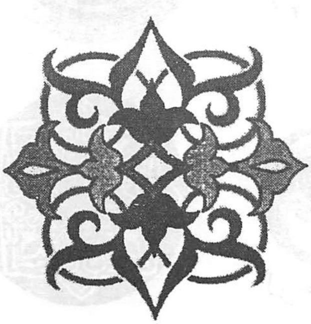
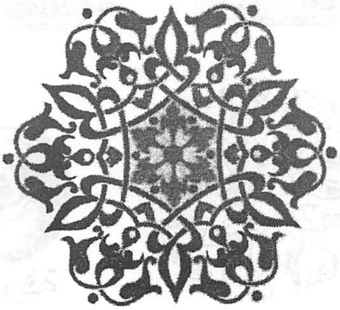
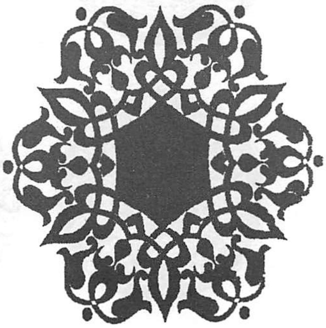


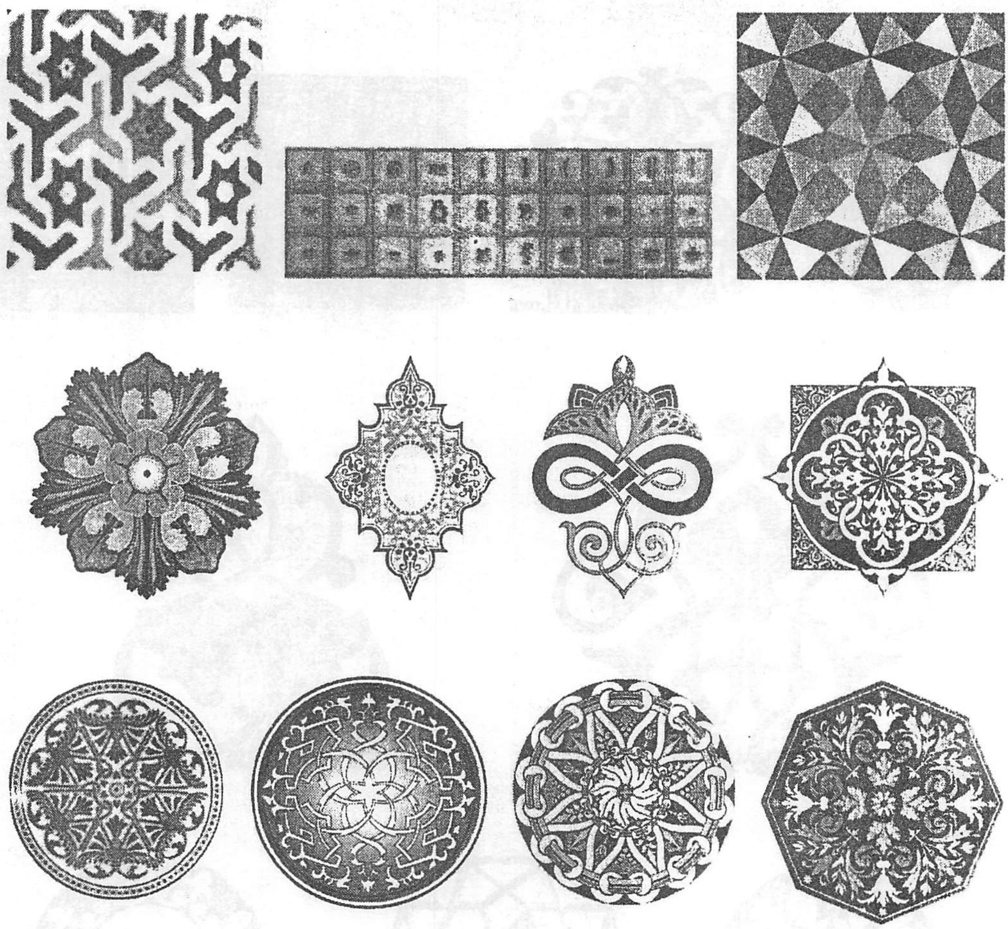


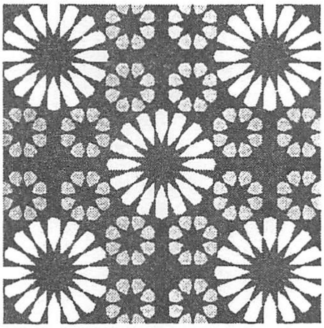
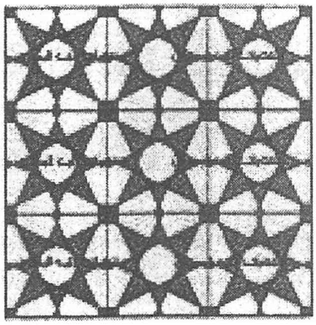
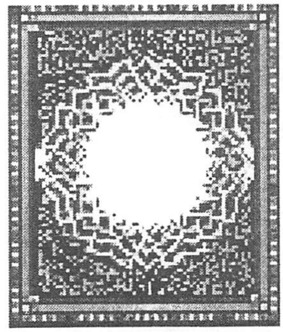
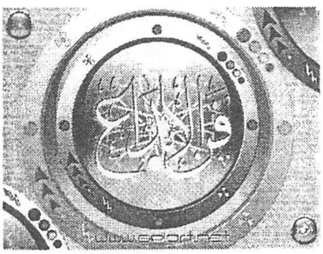
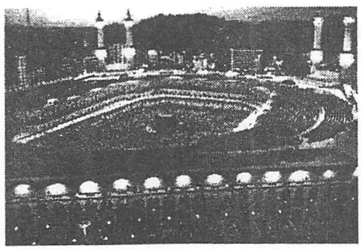


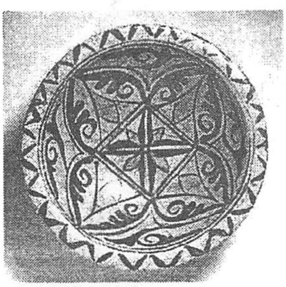
زخرفة

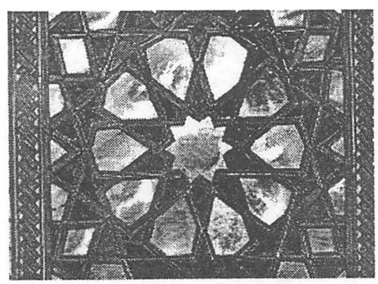

FOTOSEARCH.com

FOTOSEARCH.com



FOTOSEARCH.com









الزخرفة





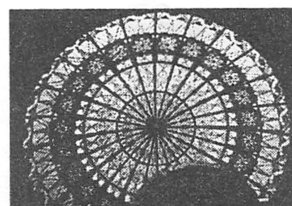
AL-LATIF

ALLAH
THE ONE ALMIGHTY
ولله الأسماء الحسنى فادعوه بها

الخزف والزجاج الإسلامي

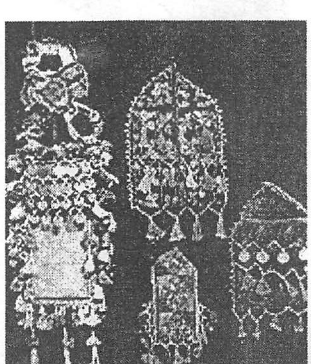




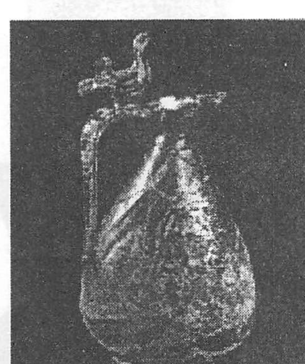




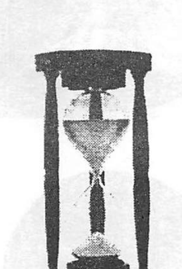
سلطانية كبيرة مزججة



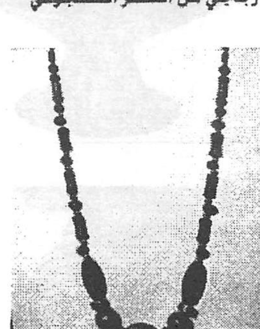
مصنوعات تقدمها العروس لعريسها



دورق زجاجي من العصر السلجوقي





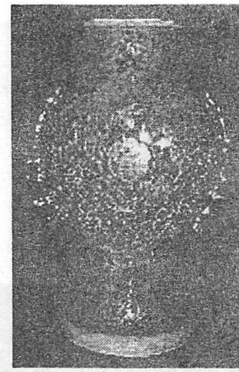
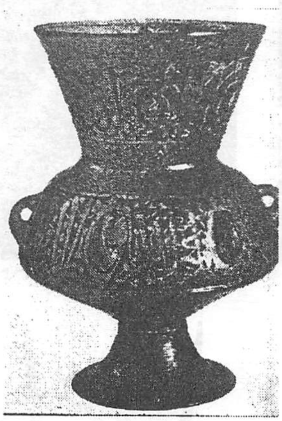


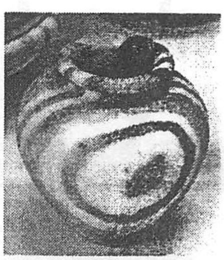






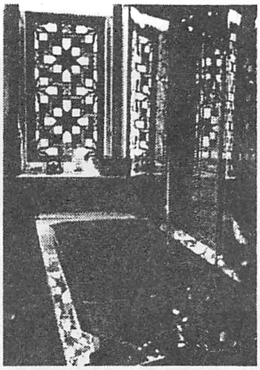


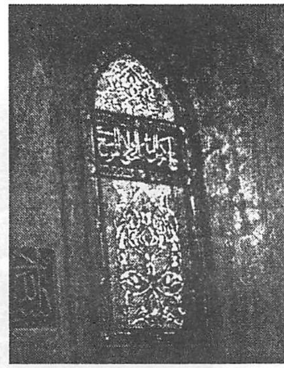
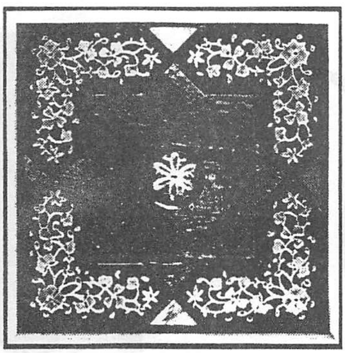
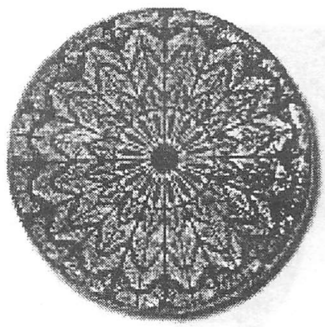



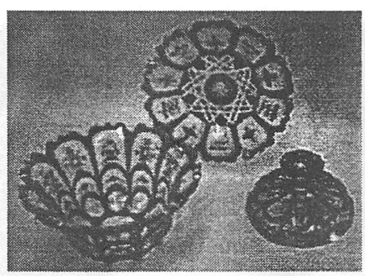





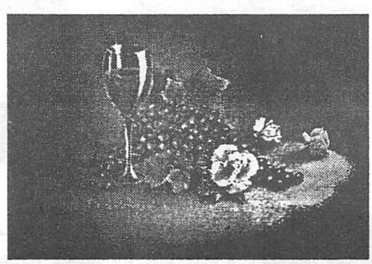


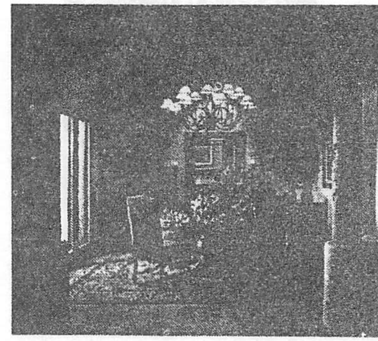
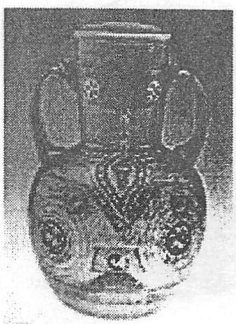
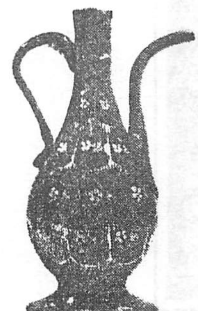
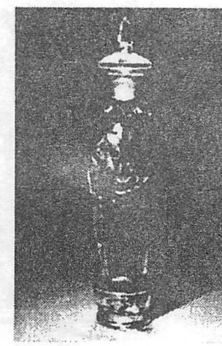
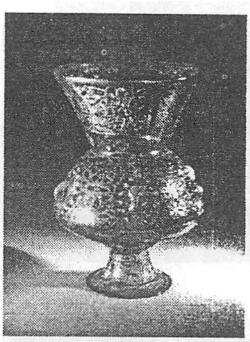


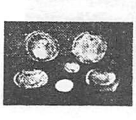
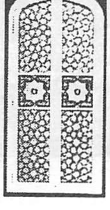
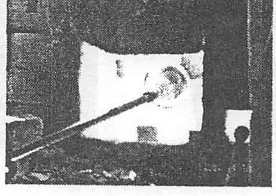


THE REFERENCE GUIDE
COLLECTOR'S COMPANION
PERFUME PRESENTATION

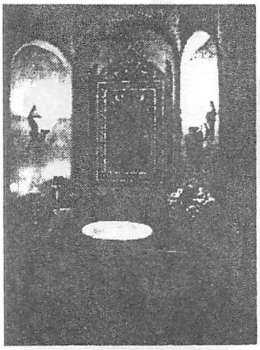
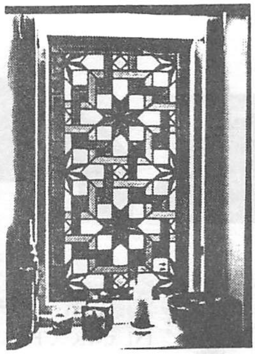
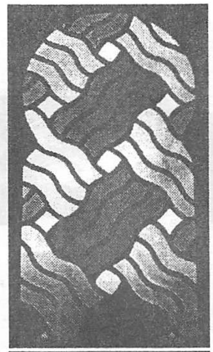
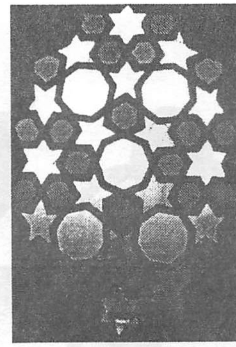
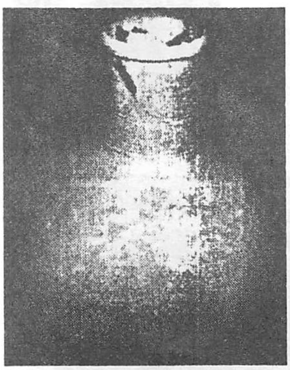
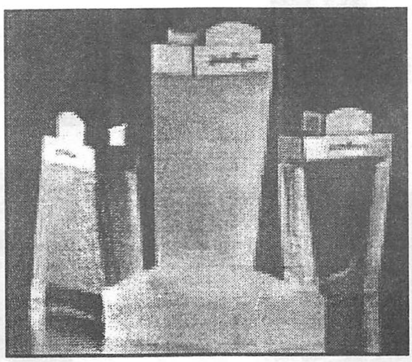
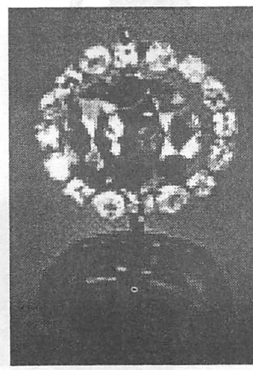
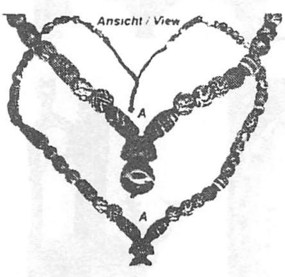
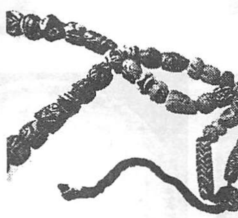
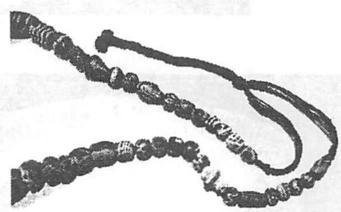
Perfume
Presentation


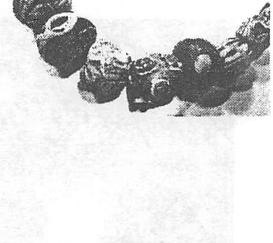


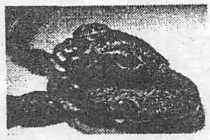










Ansicht / View
A
A



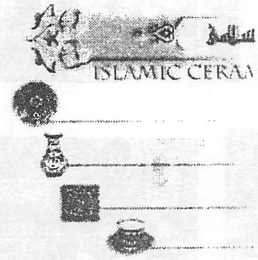

Ansicht / View
A
A

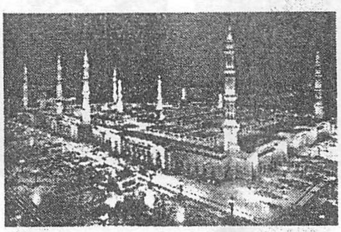
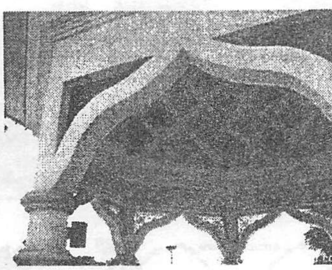
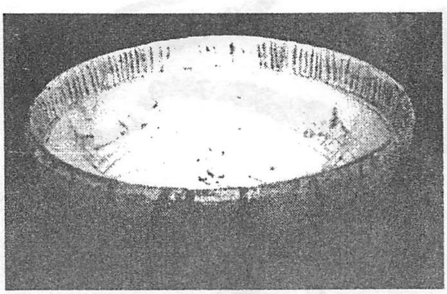
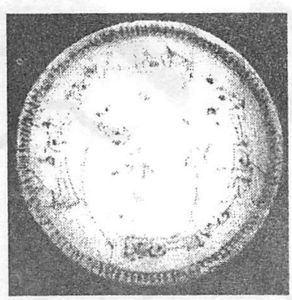
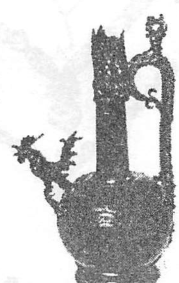
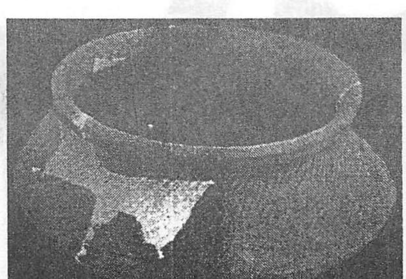
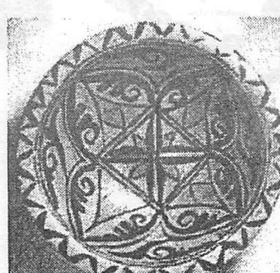


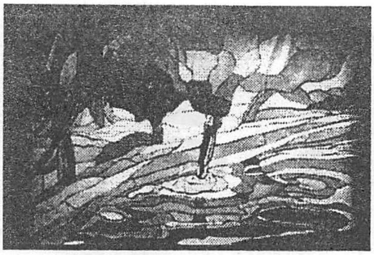


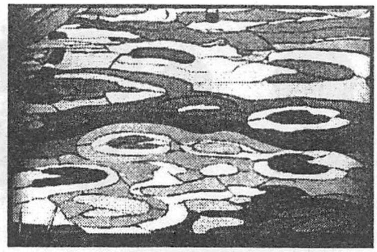
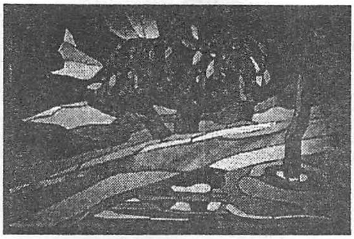
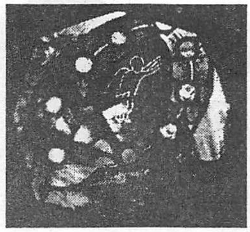


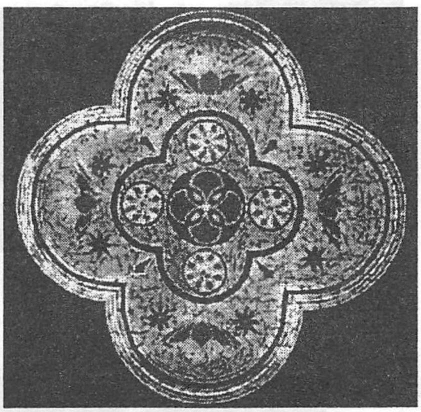
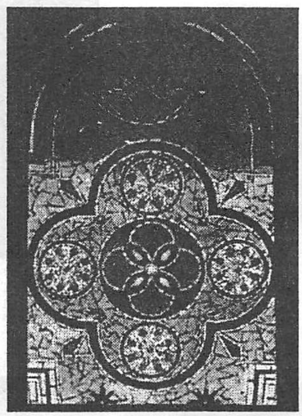


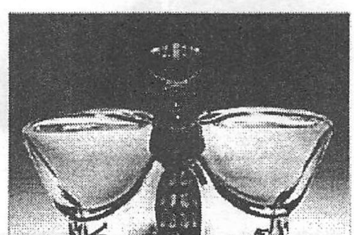


ISLAMIC CERAM

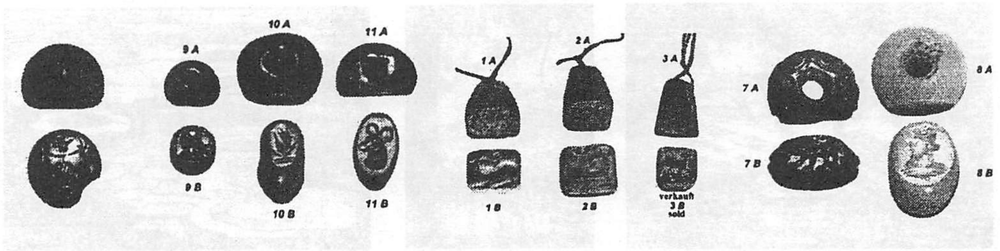








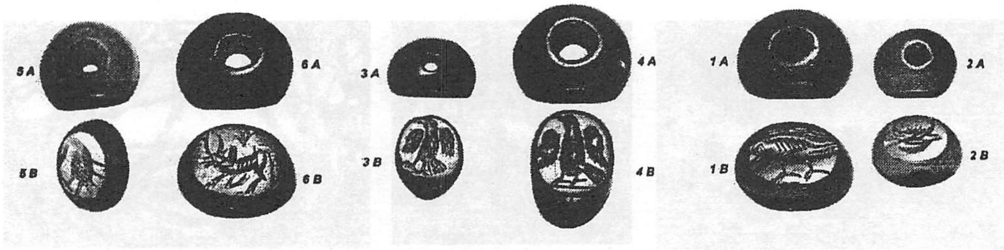



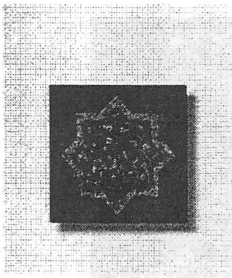




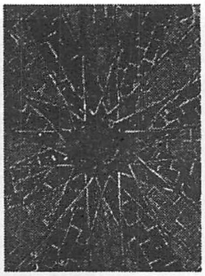



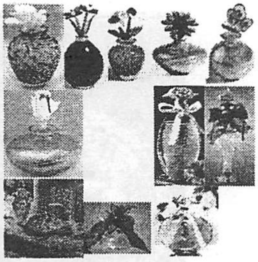

9 A
10 A
11 A
9 B
10 B
11 B
1 A
2 A
3 A
1 B
2 B
verkauft
3 B
sold
7 A
8 A
7 B
8 B

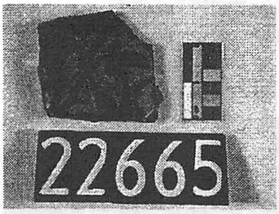

5 A
6 A
5 B
6 B
3 A
4 A
3 B
4 B
1 A
2 A
1 B
2 B

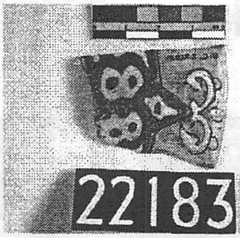




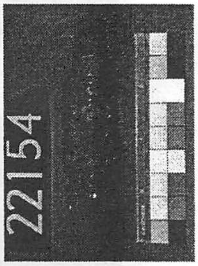





22665


22183

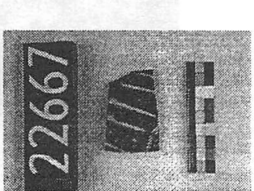

22182


22154

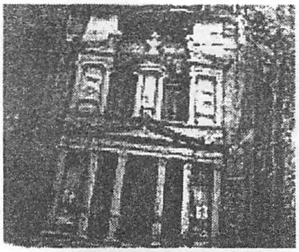
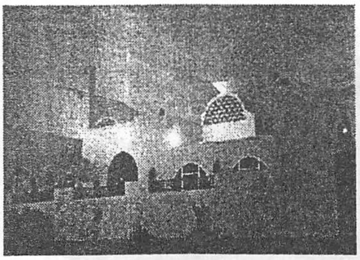
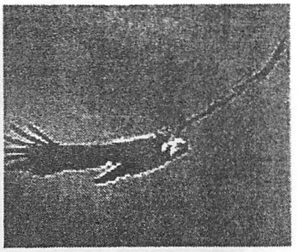
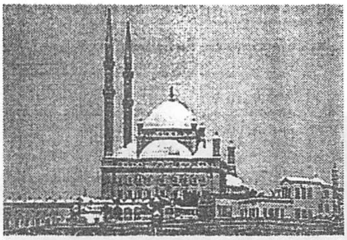
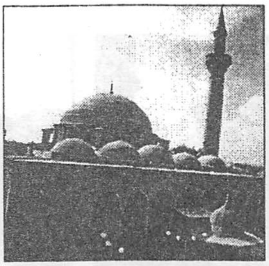
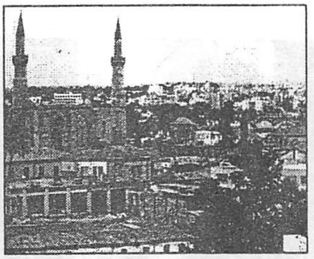
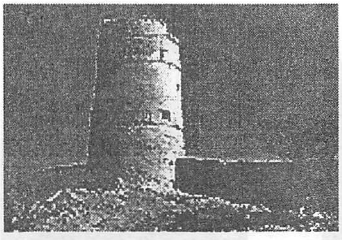

67951

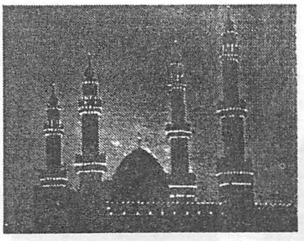
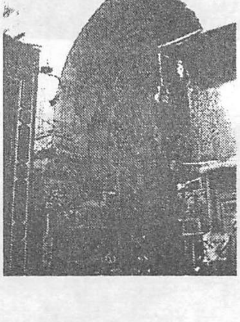
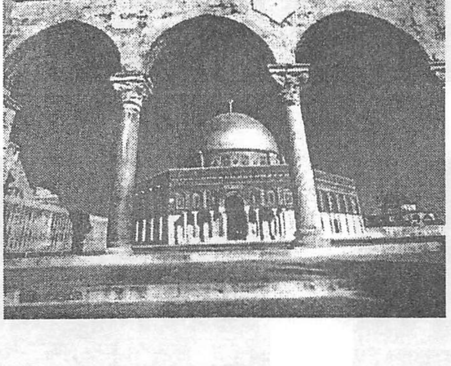
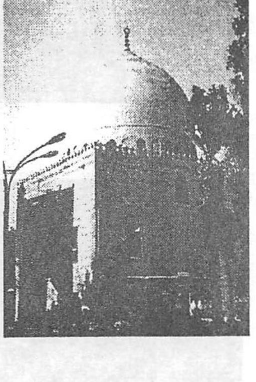

22422

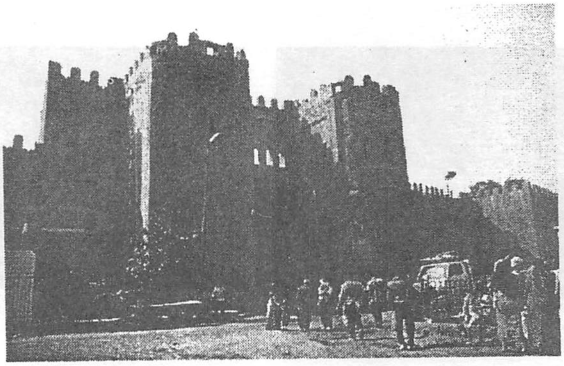
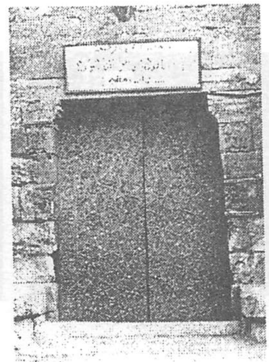
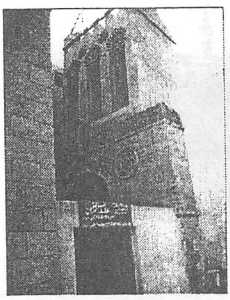
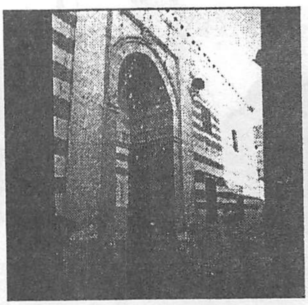
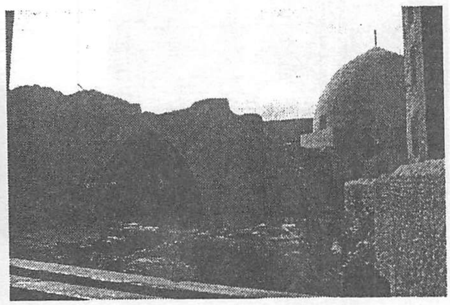
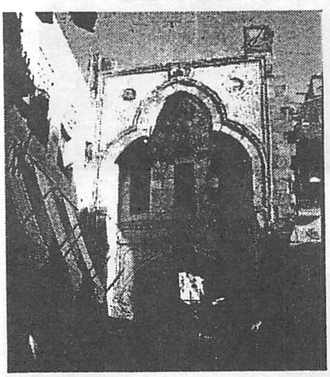
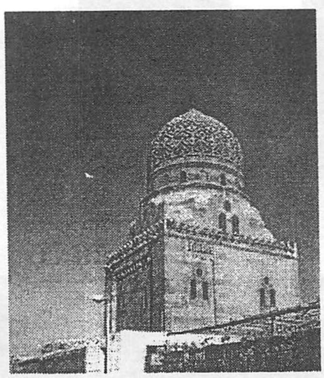
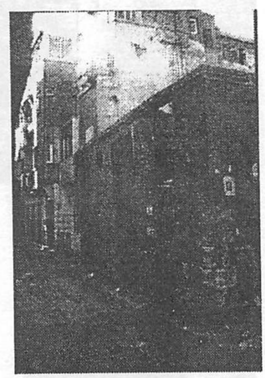

22666

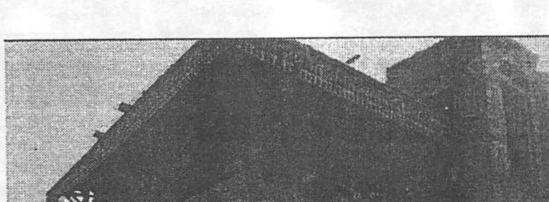

22667

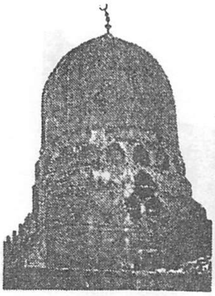
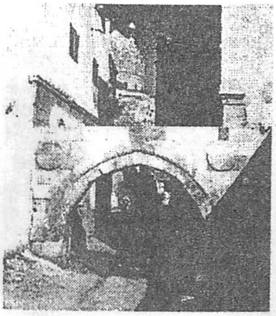
العمارة الإسلامية

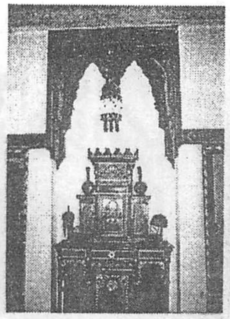
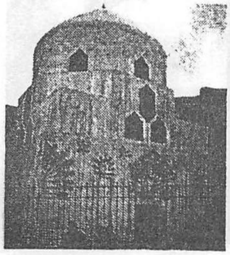








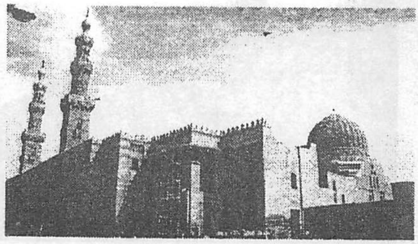
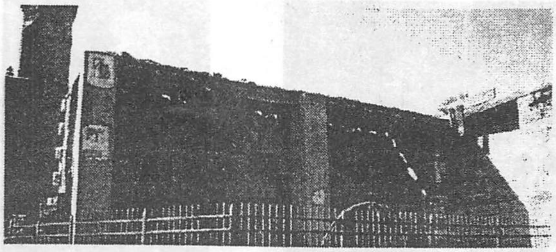
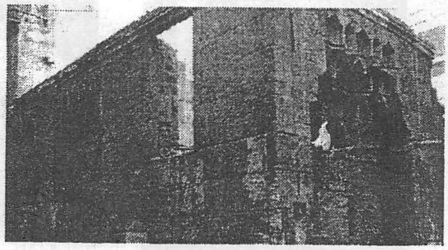





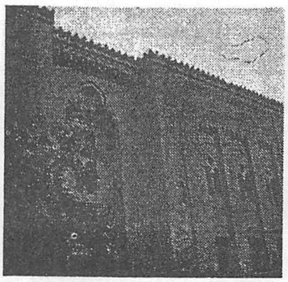
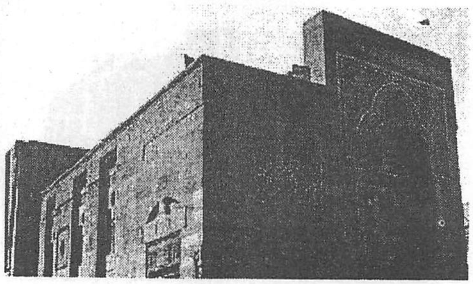
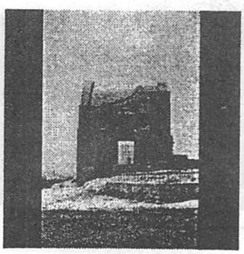
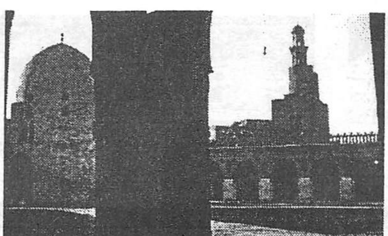
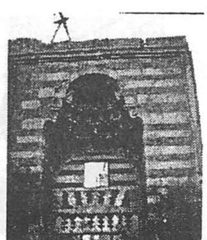









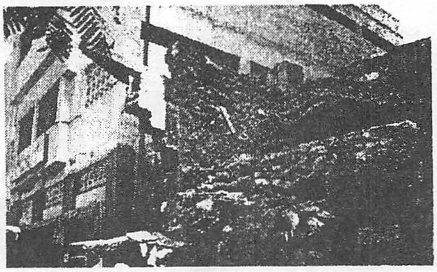
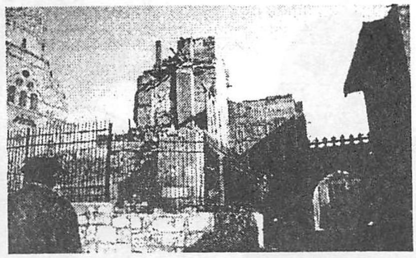
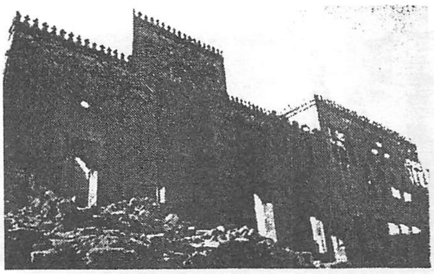
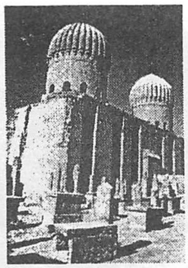
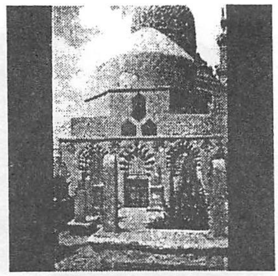
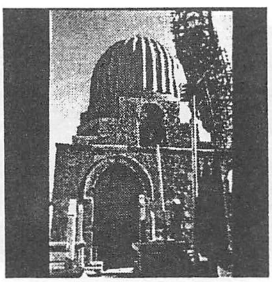
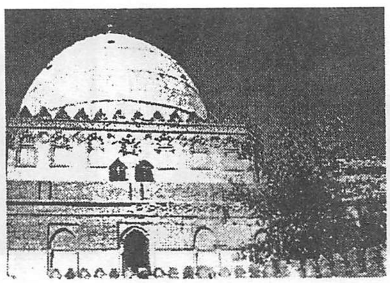


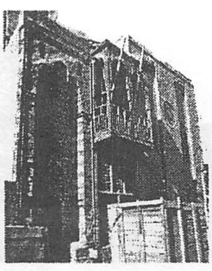



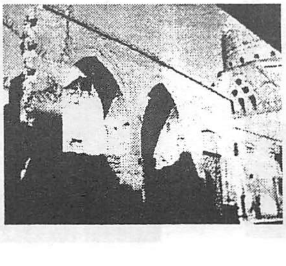
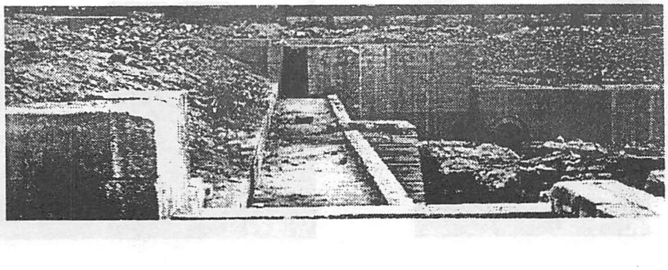



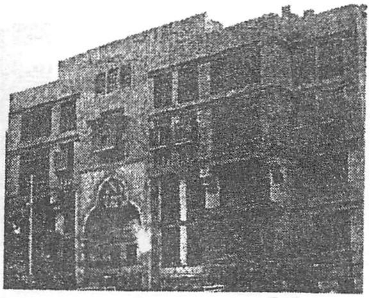
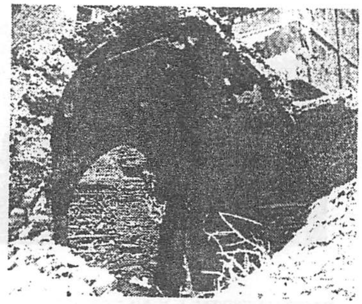




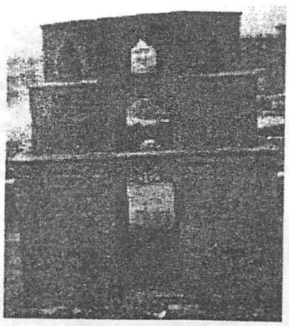
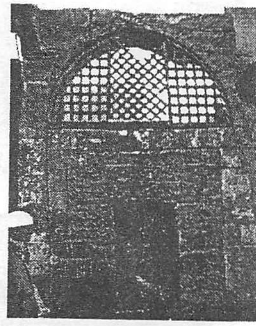
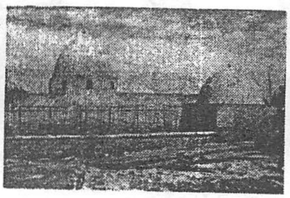
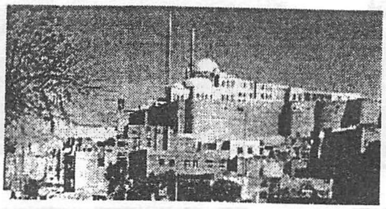






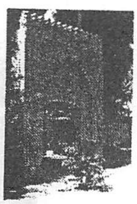
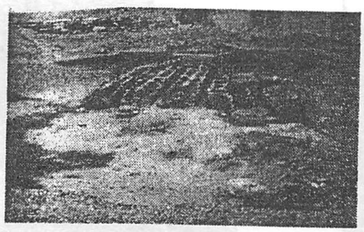
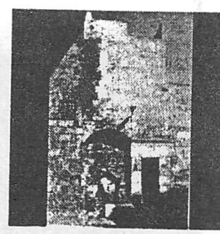
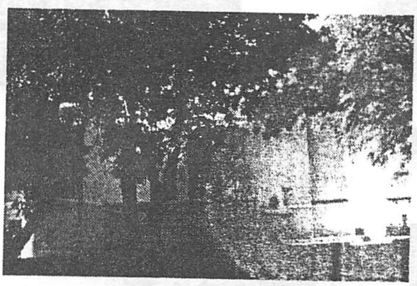
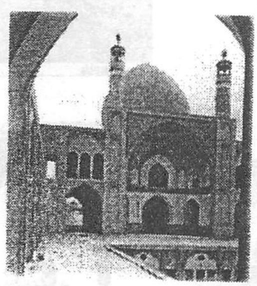
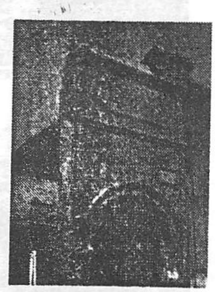








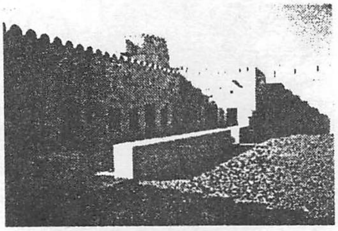
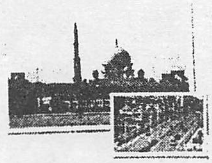
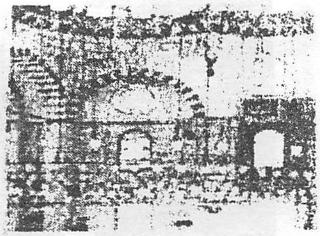
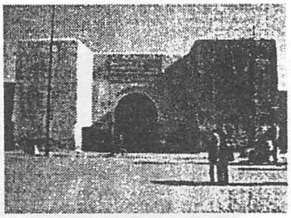
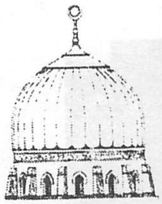
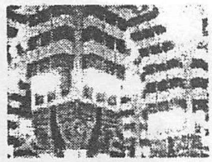
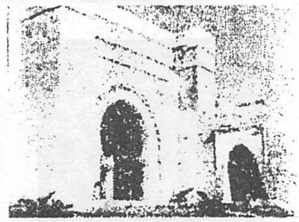
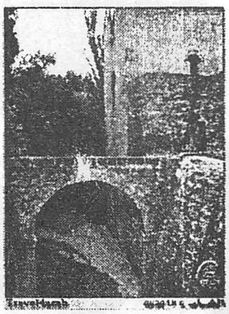
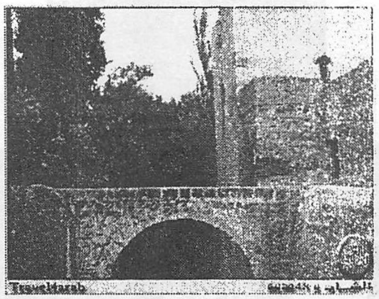
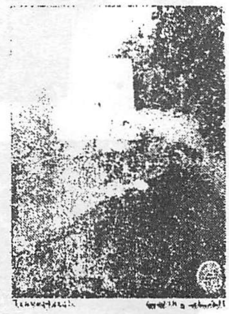
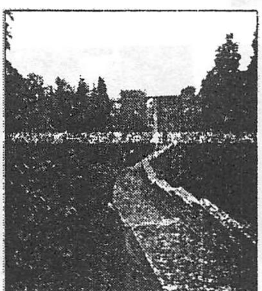
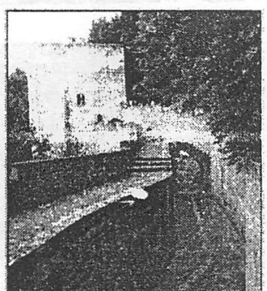
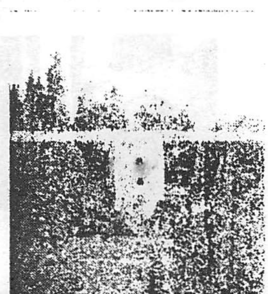



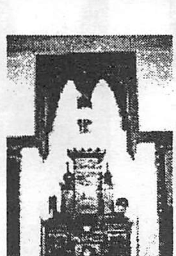
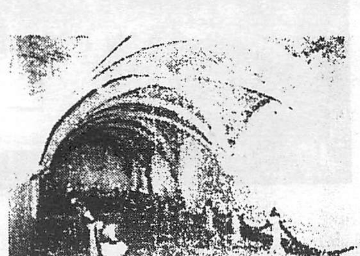



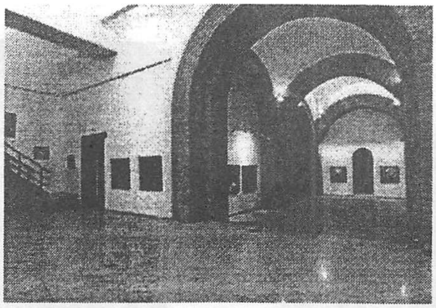
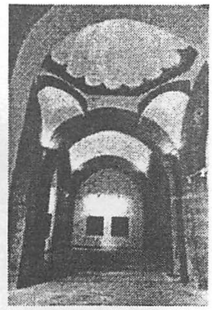
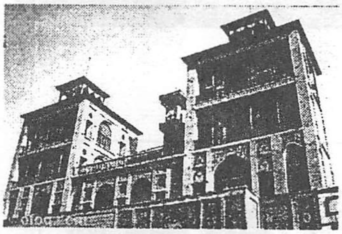




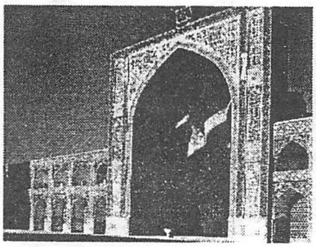
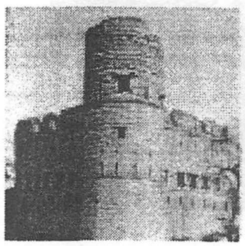
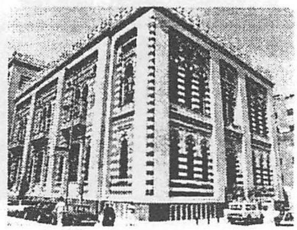
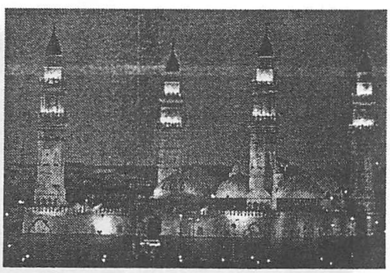
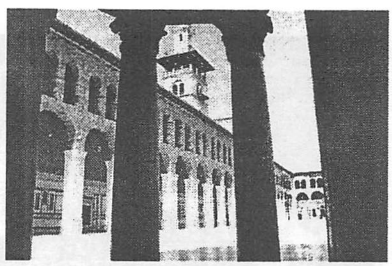
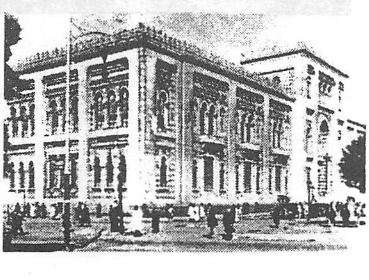
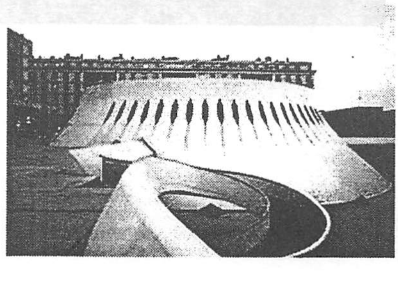





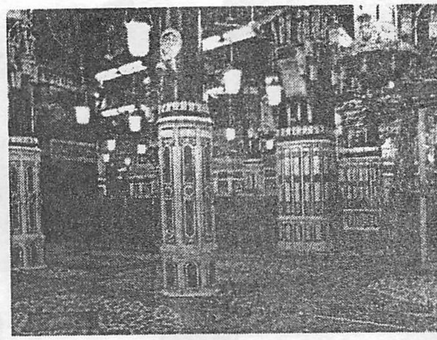








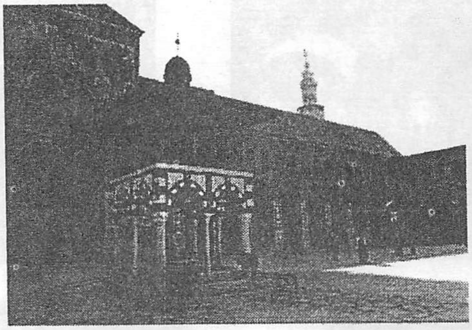














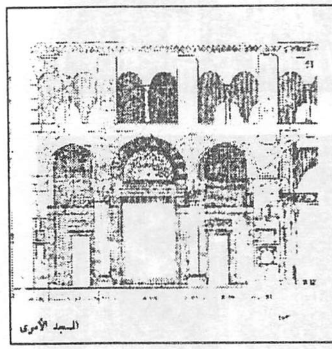



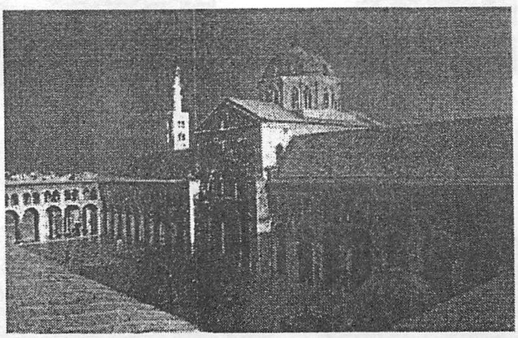









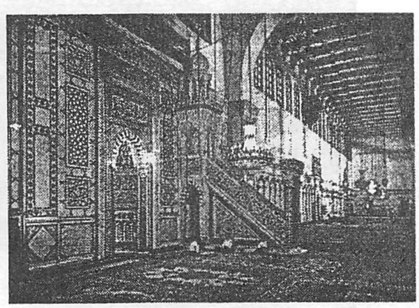


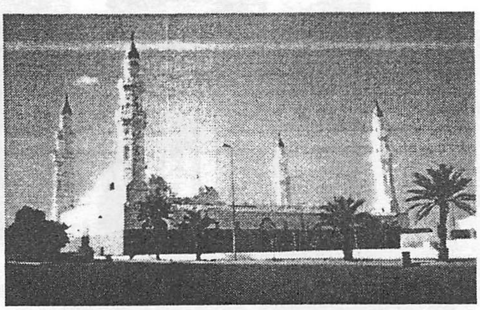




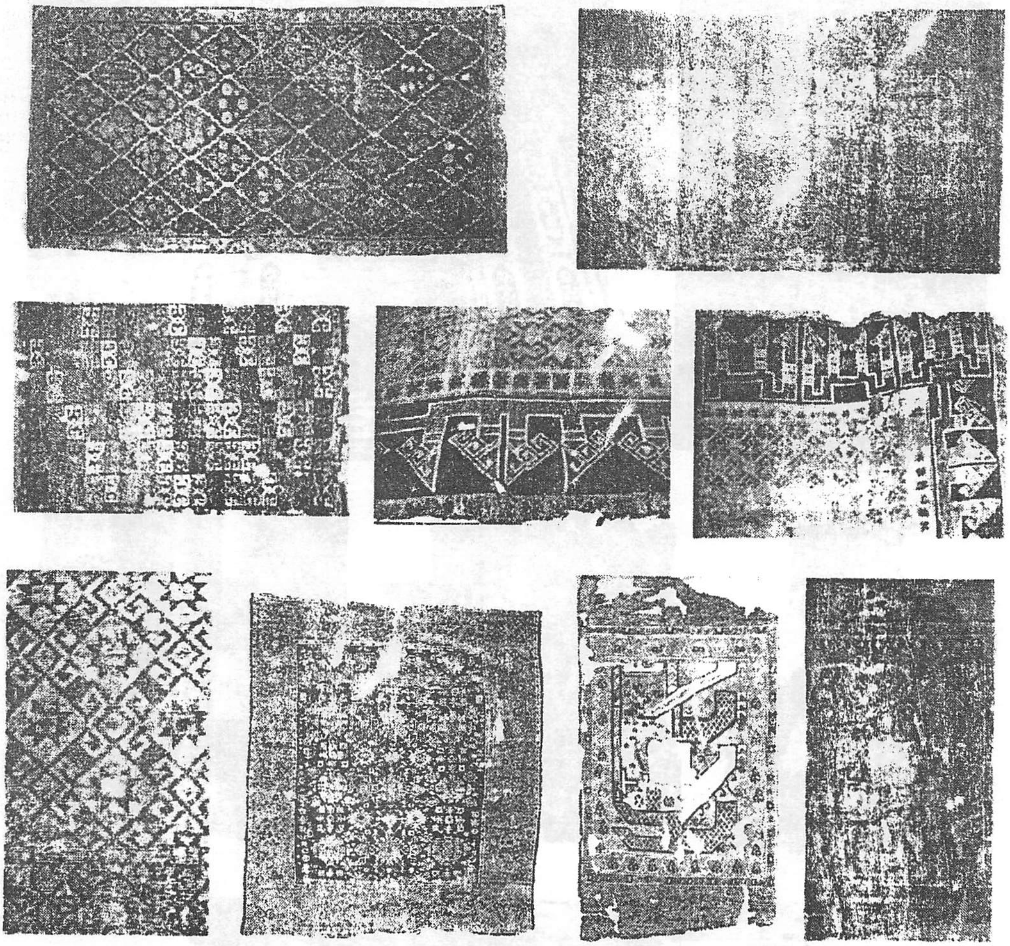
المسجد الأموي

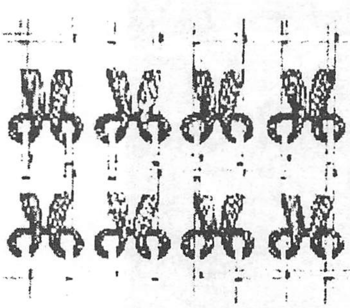






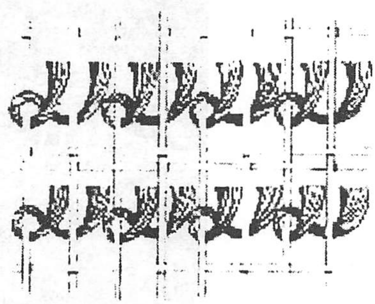
السجاد الإسلامى





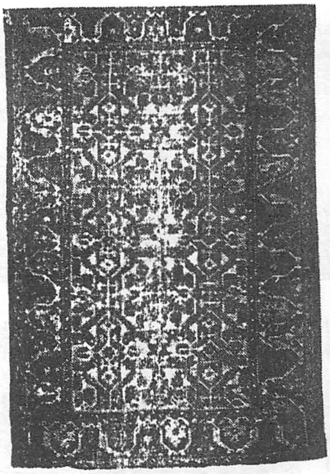
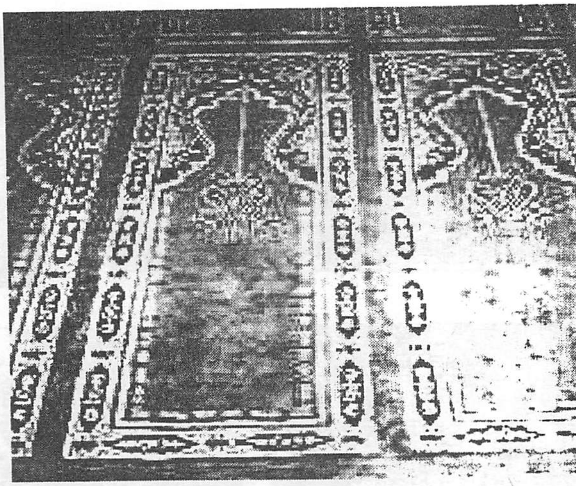
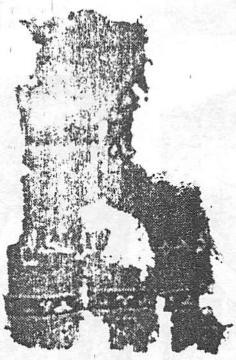
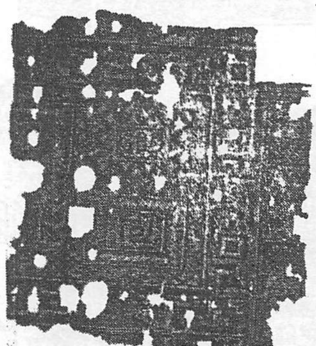
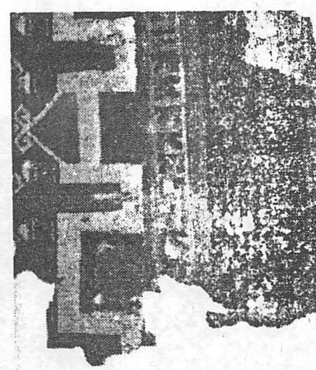
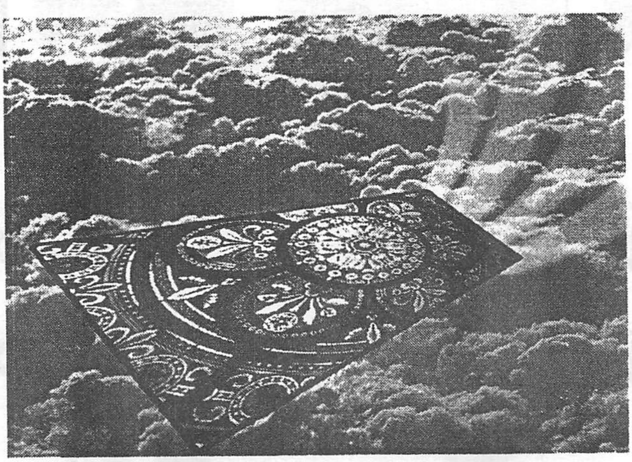


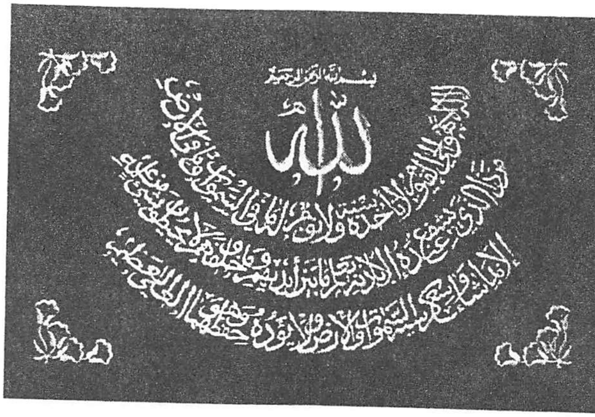
Turkish knot

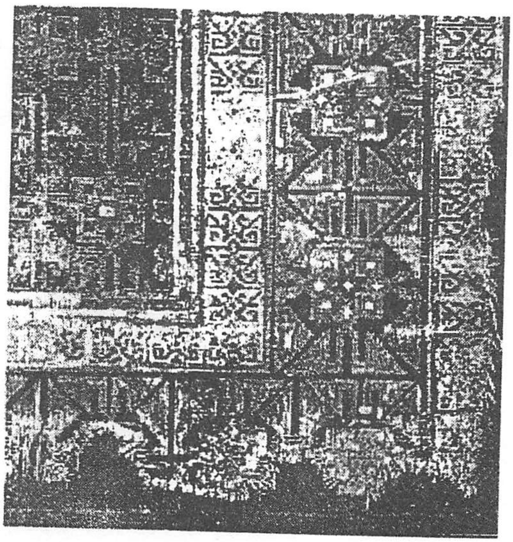


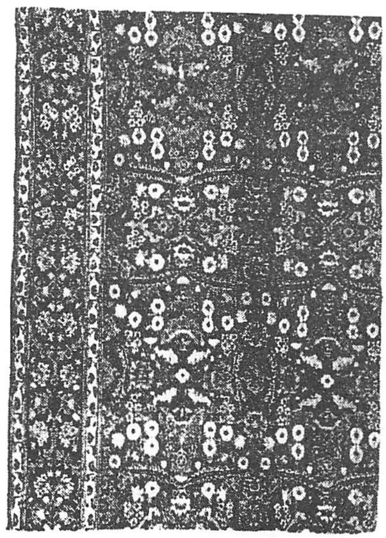


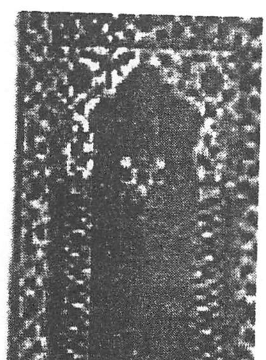
Persian knot

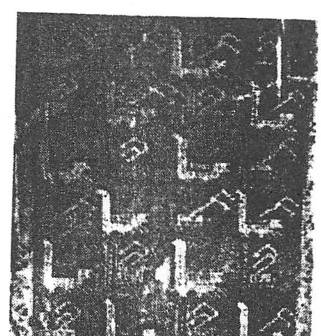








الله

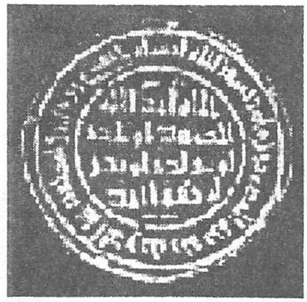
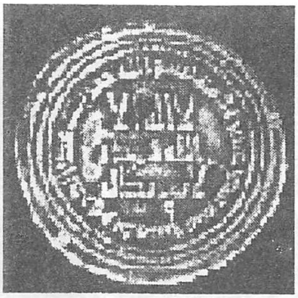
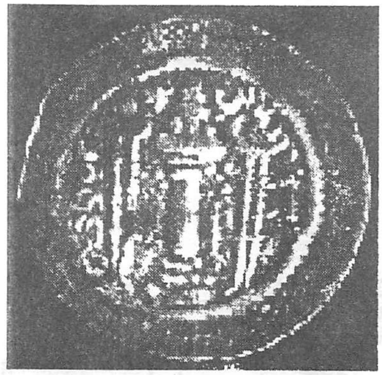
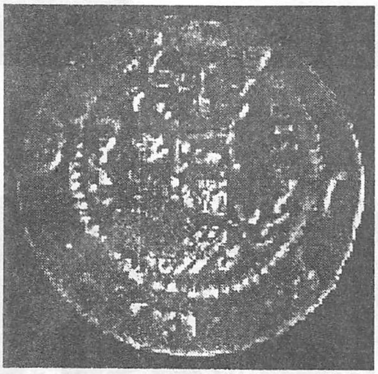
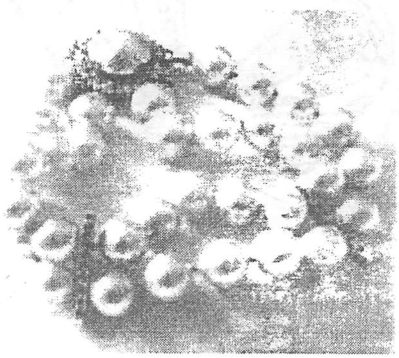
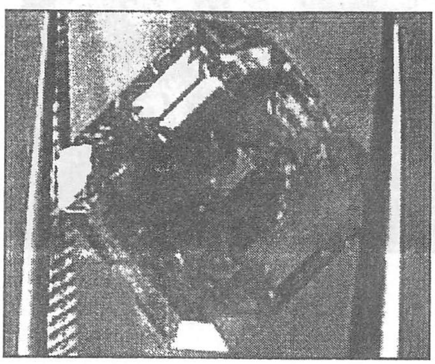
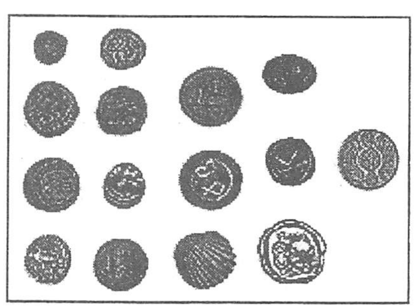
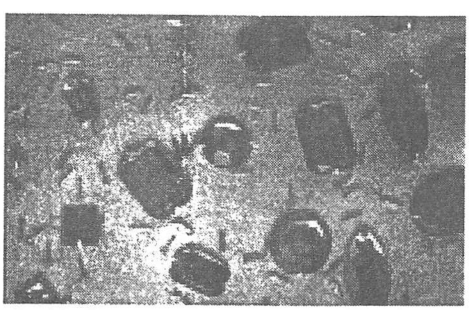


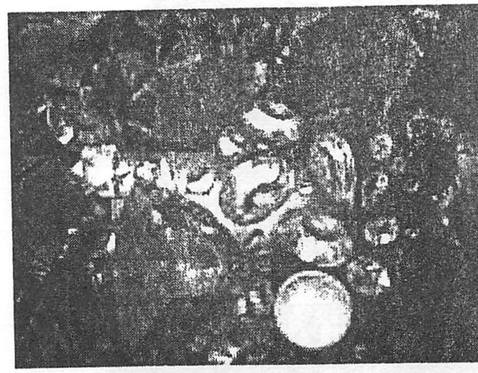


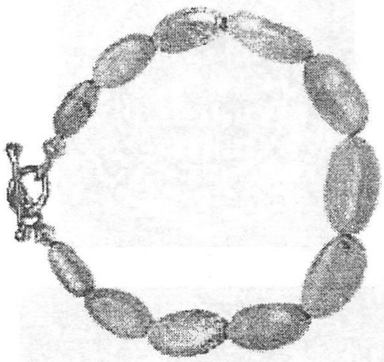


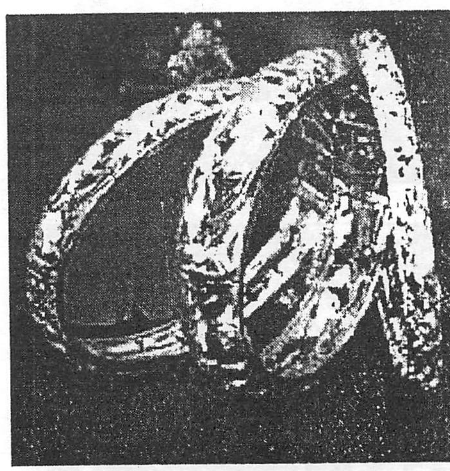


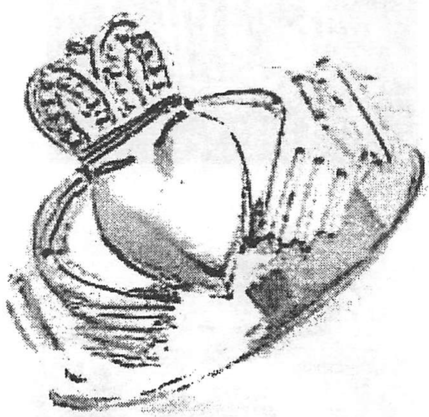
النقود والمسكوكات









الهوامش والمصادر

الفصل الاول

١ــ على أدهم : بين الفلسفة والأدب ص٩٨ ، دار المعارف ، مصر عام ١٩٧٨م.

٢ــ مجاهد عبد المنعم مجاهد: جدل الجمال والاغتراب ص٣١ الانجلو المصرية ،عام ١٩٨٦.

٣ــ محمد قطب : منهج الفن الإسلامي ، ص٦٥ ، الطبعة السابعة دار الشروق ١٩٨٧.

٤ــ السابق ص ٦٦.

٥ــ محمد فؤاد عبد الباقي : المعجم المفهرس للألفاظ القرآن الكريم ، ص٧٧٠.

٦ــ محمود حلمي : الخط العربي بين الفن والتاريخ ، مجلة عالم الفكر ، ج١٣العدد٤ الكويت يناير عام ١٩٨٣.

٧ــ د ــ إسماعيل الفاروق : نظرية الفن الإسلامي ص١٦٠ ، مجلة المسلم المعاصر العدد ٢٥ الكويت عام ١٩٨١.

٨ــ ريتشارد إتنجهاوزن : الفنون والآثار الإسلامية ، ترجمة محمد مصطفي زيادة ص ٦٨ الأنجلو المصرية عام ١٩٥٣ م .

٩ــ شرابل داغر : الحيز التشكيلي فى الفن العربي الإسلامي ص ٣٢،٣٣ ، مجلة الوحدة ، بيروت ١٩٨٩م.

١٠ــ د.وفاء إبراهيم : فلسفة فن التصوير الإسلامي ص١٠،١١ الهيئة المصرية العامة للكتاب عام ١٩٩٦.

١١ ــ د. عفيف البهنسي : الجمالية العربية ، مجلة الوحدة العدد ٢٤ ، بيروت ، عام ١٩٧٣م.

١٢ــ إتنجهاوزن: فن التصوير عند العرب ترجمة د.عيسي سليمان وسليم طه التكريتي ص ١١ بغداد عام ١٩٧٣م.

١٣ــ A.papa dopulu:Islam and Art J in fereward by bucien mazanad

١٤ــ DR.James:Islamic Art An Introduction ,p.١٦ - ١٨

١٥ــ م.س ديماند : الفنون الإسلامية ، ترجمة أحمد محمد عيسي الفصل ٢،٣

١٦ــ T.Burchhadt:Art of Islam- languge and meningp.٣to٥

١٧ــ أنظر د.وفاء إبراهيم : فلسفة الفن الإسلامي ص ١١ .

١٨ــ محمد توفيق حسين : الإسلام في الكتابات الغربية ، مجلة عالم الفكرج١ العدد٢ الكويت عام ١٩٧٩م.

١٩ــ شربل داغر : الحيز التشكيلي في الفن الإسلامي ص٣٣ .

٢٠ــ محمد القاسمي : التشكيل العربي وأسئلة الثقافة ، مجلة الوحدة العدد٧٠ عام١٩٩٠

٢١ــ سمير الصايغ : السابق ص ١٢٣.

٢٢ــ محمد نورالدين أفاية : وعي الهوية فى الفنون التشكيلية العربية ، مجلة الوحدة ص ١٨٤ العدد٥٨،٥٩ بيروت عام ١٩٨٩م .

٢٣ــ عادل كامل : الحركة التشكيلية المعاصرة فى العراق ص ٢٠،٢١ ، دار الرشيد للنشر بغداد عام١٩٨٠ م.

١ـ Morey: The Fine Art in Higher Education,p.٤

٢ـ أنظر: ريتشار إتنجهاوزن : الفنون والآثار الإسلامية ترجمة محمد مصطفي زيادة ص ٦٣الأنجلــو المــصرية عام ١٩٣٥ .

٣ـ د.عفيف البهنسي : وحدة أواصر الفنون ، مجلة الوحدة ، العدد٣٩ ص١٤٨ بيروت عام ١٩٨٧م.

٤ ـ جون هرفان راندال : مدخل إلى الفلسفة . ترجمة ملحم قربان ص ٢٩٥بيــروت دار العلــم للملايــين عــام ١٩٦٣ م.

٥ـ Melvin Rader:Art and Human Values,p.٢٥٤ .

٦ـ إرنست كاسيرر : مقال فى الإنسان ، ترجمة إحسان عباس ص٢٥٠ بيروت .

٧ـ انظر د.وفاء محمد إبراهيم : علم الجمال ص١٩٦ ، مكتبة غريب القاهرة ، بدون تاريخ .

٨ـ إرنست كاسيرر، السابق ص ٢٥٣ .

٩ـ صفوت كمال : المأثورات الشعبية والإبداع الفني الجمالي ، مجلة عالم الفكر ج٢٤ العــدد١ الكويــت عــام ١٩٩٥م .

١٠ د.عبد الفتاح الديدي : فلسفة الجمال ص ٣١ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب عام ١٩٨٥م.

١١ د.ثروت عكاشة : حرية الفنان ، مجلة عالم الفكر، ج٤ العدد٤ ، الكويت عام ١٩٧٤م .

١٢ د.أميرة مطر : فلسفة الجمال ص ٦٤ .

١٣ د.وفاء محمد إبراهيم : علم الجمال ص٢٠٩ـ ٢١٠ .

١٤ ج.برونفسكي: وحدة الإنسان ص ١٠٦

وانظــر Kant : Critique de jugement ,obeervtion

١٥ ـ د.وفاء محمد إبراهيم : علم الجمال ص ٢١٠ .

١٦ـ وكولردج : فن الشعر ، ترجمة محمد مصطفي بدوي ، ص ٨٠ القاهرة عام ١٩٨٥

١٧ـ السابق ص ٨٠.

١٨ـ السابق ص ٨١ .

١٩ـ د.محمد زكي العشماوي : فلسفة الجمال فى الفكر المعاصر ص ٧٧،٧٨ بيروت عام ١٩٨١ م.

٢٠ـ د.حسن حنفي : متي تموت الفلسفة ومتي تحيا ، مجلة عالم الفكر ج١٥ العدد٣ الكويت عام ١٩٨٤ م .

٢١ـ Bsur Leeau et le Subline,f Schiller: Lettres SurLe ducation estthetique du l homme
Hegel:Esthetique,Shopenauer:the Art of literatur Michigan,١٩٦٠

٢٢ـ حاول بومجارتن أن يتعهد هذا العلــــم ويكـفــــله مؤسسا لــــــه تأسيسا فلسفيا غير مـــسبوق، وقــد استرشد في ذلك بآراء الفيلسوف ليبنتز لأنه كان يرى أن الجمال هو كمال التصوير الحــسي ، كمــا أن الحــق هــــــو كمـــــال التفكير النظري ، على أن علم الجمال لم يقتصر على مسألة الإدراك الحســي بــل أصــبح شـــــاملا لنظـــرية الجمال والاستمتاع به ، ومن ثم اكتسبت كلمة Aesthetics الـــمعــنى الذي أصــبح يلابسها الآن في الفلسفة.

٢٣ـ علي أدهم : بين الفلسفة والأدب ص ٩٧ ، دار المعارف ، مصر عام ١٩٧٨ م.

٢٤ـ عبد المنعم تليمة : مداخل إلي عــلــم الجمال الأدبي ص٤٥ دار الثقــــافــــــة مصرعام ١٩٨٧ م.

٢٥ـ Melvin Rader :Art an Human values .p٢٦٠

٢٦ ــ جيروم ستولنيز: النقد الأدبي ، ترجمة د. فؤاد زكريا ص ٤٧٢ ، ومحمد قطب : منهج الفن الإسلامي ، ص٦٥ ، الطبعة السابعة دار الشروق ١٩٨٧م .

١ــ د.أميرة مطر: فلسفة الجمال ص ٤٣ ، وانظر كتاب الأخلاق لسبينوزا ج٥ .
٢ــ برجسون : التطور الخالق ترجمة سامي الدروبي ص ٩٠
٣ــ كروتشه : علم الجمال ترجمة نزيه حكيم ص ٧٠
٤ــ د. عفيف البهنسي: جمالية الفن العربي ص ٤٨ ، عالم المعرفة العدد ١٤ الكويت.
٥ــ سورة الأنشقاق آية ٦
٦ــ انظر مالرو : A.Melraux: Les Metanorphoses des Dieux p. ٥٩ Galerie de la pleiade, gallimard
٧ــ د.عفيف البهنسي : وحدة أواصر الفنون ، مجلة الوحدة العدد ٣٩ بيروت ١٩٨٧م
٨ــ أبو حيان التوحيدي: الهوامل والشوامل ١٣٠، ٢٣١ ، تحقيق أحمد صقر وأحمد أمين القاهرة عام ١٩٨٧ م
٩ ــ التوحدي : المقابسات ص ١٦٢ ،١٦٣ ، ١٦٤
١٠ــ أنظر د.عفيف البهنسي : الحدس الفني عند أبي حيان التوحيدي مجلة فصول ج ١٤ العدد ٣ مصر علم ١٩٩٥ وقد استفدنا كثيرا من هذا البحث هنا .
١١ــ التوحيدي : الهوامل والشوامل: ص ١٤١، ١٤٢
١٢ــ كروتشه: علم الجمال ص ٧٥ ترجمة نزيه عبد الحكيم دمشق عام ١٩٦٣م
١٣ــ هربرت ريد : معني الفن ص ٢٣ الهيئة العامة للكتاب مصر عام ١٩٩٨م
١٤ــ التوحيدي : الإمتاع والمؤانسة : ج١ ص ١٤٢
١٥ــ السابق ج٢ ص ١١٣
١٦ــ السابق ج٢ ص ١٤٢
١٧ــ السابق ج١ ص ١٤٤- ١٤٥
١٨ــ كروتشه : علم الجمال ص ٢٦
١٩ــ د.عفيف البهنسي : الحدس الفني عند التوحيدي ص ١١٣، ١١٤ مجلة فصول.
٢٠ــ التوحيدي : الإمتاع والمؤانسة: ج١ ص٩٩
٢١ــ السابق ج ١ ص ٩٩
٢٢ــ السابق ج٢ ص ١٢١
٢٣ــ التوحيدي : الهوامل والشوامل ص ٢٣٠، ٢٣١
٢٤ــ كروتشه : علم الجمال ص ٤٦
٢٥ــ التوحيدي : الإمتاع والمؤانسة ج١ ص ٩، ١٠
٢٦ــ الجاحظ : البيان والتبيين ص ٢٧ تحقيق حسن السندوبي القاهرة عام ١٩٣٢ م
٢٧ــ كروتشه السابق ص ٤٥
٢٨ــ التوحيدي : الإمتاع والمؤانسة ج ١ ص ١٤٤، ١٤٥
٢٩ــ السابق ج ٣ ص ١٣٥

٣٠ـ السابق ج ٣ ص ١٢٧، ١٤٣

٣١ـ السابق ج٣ ١٣٥

٣٢ـ التوحيدي : الإشارات الإلهية تحقيق د.عبد الرحمن بدوي ص ٢٧٩ـ ٢٨٠ مصر عام ١٩٥٠ م

٣٣ـ التوحيدي : المقابسات ص ١٤٩ تحقيق السندوبي القاهرة عام ١٩٢٩ م

٣٤ـ التوحيدي: الإشارات الإلهية ص ٢٤٥ وانظر للمؤلف أبو حيان التوحيدي فيلسوف التنوير دار الاعتصام للنشر والتوزيع القاهرة عام ١٩٩٥ م

٣٥ـ د.عفيف البهنسي : الحدس الفني عند التوحيدي فصول ص ١١٦ـ ١٢٠

٣٦ـ التوحيدي : المقابسات ص ٣٠، ١٨٦ـ ١٨٧

٣٧ـ التوحيدي : الهوامل والشوامل ص ٤٧، ٢٤١

٣٨ـ السابق ص ٢٤٠

٣٩ـ انظر د. عفيف البهنسي : الفن الإسلامي ص ٩٠ دار طلاس دمشق .

١ــ د.أميرة مطر: مقالات فلسفية حول القيم والحضارة ص ٧٢، ٧٣ مكتبة مدبولي ، القاهرة .

٢ــ نقلا عن أميرة مطر المرجع السابق ص ٧٤، ٧٥ .

٣ــ د.عفيف البهنسي : جمالية الفن العربي ص ١٣،١٤ .

٤ــ د. عفيف البهنسي : جمالية الفن العربي ص ١٤ .

٥ــ التوحيدي : الرسائل تحقيق إبراهيم الكيلاني ص ١٦٢ دمشق .

٦ــ التوحيدي : الإمتاع والمؤانسة ج٣ ص ١٤٣ .

٧ــ السابق ج ٣ ص ١٤٦ .

٨ ــ د. زكريا إبراهيم : برجسون ص٢٨٤ ، دار المعارف مصر عام ١٩٥٦م .

٩ــ د.زكريا إبراهيم : مشكلة الفن في الفكر المعاصر ص ٢٢٧ ، مكتبة مصر بدون تاريخ.

١٠ــ د.عماد الدين خليل : شئ عن الموقف الجمالي في الإسلام مجلة العربي .

١١ــ د.عبد المجيد حسن النجار : إرتفاق الكون فى التحضر الإسلامي ، مجلة الشريعة والدراسات الإسلامية العدد ٣٠ الكويت ديسمبر عام ١٩٩٦م .

١٢ــ د.سعد عرابي : النقد الفني بين الشريعة والإدانة ص ٦٣،٦٤ مجلة الوحدة العدد٧١ بيروت عام ١٩٩٠ .

١٣ــ د.جمال محرز : التصوير الإسلامي ومدارسه ص ٨٩، ٩٠ مصر عام ١٩٦٢ م.

١٤ــ سورة الحج أية ٤٦ .

١٥ــ د.عفيف البهنسي : جمالية الفن العربي ص ١٨٥– ١٨٧ ، عالم المعرفة العدد ١٤ عام ١٩٧٩ م.

١٦ــ Worringer : Abstraktion and einfuhlung-Munich ١٩٠٨

١٧ــ د.عفيف البهنسي : جمالية الفن العربي ص ٣٥– ٣٦

١٨ــ بشر فارس : سر الزخرفة الإسلامية ، المعهد الفرنسي للآثار الشرقية بالقاهرة.

١٩ــ المنظور الخطي : يعتمد علي مبدأ أســـــاس هـــــو أن المشاهد يقف إزاء خط يقع بمستوى بصره، وهو خط الأفق، وأن الأشياء أيا كان موقعها،ترتبط نقاط سطحها الأول بنقطة هروب تقع علي خط الأفق ، وذلك علي شكل أشعة مستجمعة انظر: S.Y.Edgerton JR:La persective lineaire et l esprit occid .ental pairs Cultures, Vol III,NO,١٩٧٦.

٢٠ــ د. عفيف البهنسي : أثر العرب في الفن الحديث ص ٢٢٨ دمشق عام ١٩٧٠ .

٢١ــ د.عفيف البهنسي : جمالية الفن العربي ص ٤١–٤٢ .

٢٢ــ R.huyghe :L Art homme ,T.III.P.٣٨٨

٢٣ــ د.عفيف البهنسي : جمالية الفن العربي ص ٢١ ٢٢ .

٢٤ــ د.عفيف البهنسي : أثر العرب فى الفن الحديث دمشق عام ١٩٧٠ م.

١ــ رفعة الجادرجي :إشكالية العمارة والتنظير البنيوي ص١٢،١٣ مجلة عالم الفكر ج٢٧العدد٢

٢ــ المرجع السابق ج٢٧ العدد٢ الكويت علم ١٩٩٨م

٣ــ د.محمود إبراهيم حسين:العمارة الإسلامية شاهد علي التطور مجلة المنهل .

العدد٥٤ ٤ص٢٣٦،٢٣٧ السعودية عام ١٩٨٧م.

٤ــ السابق ص ٢٣٨.

٥ــ Gaston wiet the Mosques of cairo , paris, ١٩٦٦,pp.١٠-١٢

٦ــ كريسويل : المدن في الإسلام حتى العصر العثماني ص ٤١ .

٧ــ د.محمد عبد السلام العمري: مقدمة في العلاقات بين العمارة العربية والفنون ص٤٢ مجلة القاهرة العدد ١٨١ علم ١٩٩٧م .

٨ ــ د.محمود إبراهيم حسين : الإبهار في العمارة والفنون الإسلامية ،ص٣٠٥،٣٠٦ المجلة العربية للعلوم الإنسانية العدد٥٦ الكويت عام ١٩٩٦م.

٩ــ محمد توفيق بلبع : المسجد في الإسلام مجلة عالم الفكر ج١٠ العدد ٢ للكويت١٩٧٩ م.

١٠ــ بركز مارتن .س : الهندسة المعمارية ضمن كتاب تراث الإسلام ص ٢٣٣ .

١١ــ خزعلي الماجدي : المستشرقون وتاريخ العمارة العربية ص ٥٥،٥٦ ، مجلة القاهرة العدد١٨١ ديسمبر علم ١٩٩٧م .

١٢ــ مورينو : الفن الإسلامي في إسبانيا ص ١٠ .

١٣ــ خزعل الماجدي : المستشرقون وتاريخ العمارة ص ٥٥ .

١٤ــ د.محمود إبراهيم حسين : الإبهار في العمارة والفنون الإسلامية ص ٣٠٧، ٣٠٨

١٥ــ جان سوفاجيه Sagvaet المسجد الأموي في المدينة LA Mosquee omeyyade de Medine باريس عام ١٩٤٧م

وانظر أيضا : أوليج جرابار: مسجد دمشق وأصول عمارة المسجد .Garber : La Mosquee de Damas et les origines de la MosqueeSynthronon ,bi مجلة سنثرونون ، مكتبة كراسات العمارة ج٢ ص ١٠٧ــ ١١٤م باريس عام ١٩٦٨م

١٦ــ أوليج جرابار : ضمن بحوث تراث الإسلام تصنيف شاخت وبوزرث ترجمة د.محمد زهير السمهوري ود.حسين مؤنس ج٢ ص ٣٧٢ الكويت عام ١٩٨٨م

١٧ــ المرجع السابق ص ٣٧٢

١٨ــ Sauvaget Le Mosquee omayyade de medine pp.١٠٨-١١٣

١٩ــ البلاذري : فتوح البلدان ص ١٤٣ وانظر عفيف البهنسي: جمالية الفن العربي ص ١٥٦ عالم المعرفة العدد ١٤ الكويت عام ١٩٧٩م

٢٠ــ م.غ.مورينو : الفن الإسلامي في إسبانيا ص ١٦ وما بعدها ، وانظر د.عفيف البهنسي: السابق ص ١٥٦ .

٢١ــ أوليج جرابار : تراث الإسلام ج٢ ص ٣٧٥ السابق

٢٢ـ ك.اردمان :منازل القوافل في الأناضول برلين. أنظر أوليج جرابار: تراث الإسلام السابق

٢٣ـ إيتان سورنو : الجمالية عبر العصور ص ١٨٦الترجمة العربية بيروت عام ١٩٨٢

٢٤ـ السابق ص ١٨٥

٢٥ـ أوليج جرابار: عمارة المدن في الشرق الأوسط وهو موضوع نشر في كتاب مساجد مدن الشرق الأوسط بإشراف لابيدوس .بيركلي عام ١٩٦٩م

٢٦ـ بركز، مارتن. س : الهندسة المعمارية . تراث الإسلام ج٢ ص ٢٤٦

٢٧ـ الدعمي،محمد عبد الحسيني : المتغير الغربي (الشرق ـالإستشراق ـ أدب الصحراء) وليم موريس ومناهضة الاستعمارص ٤٢ـ ٤٧ الطبعة الثانية بغداد عام ١٩٨٦م

٢٨ـ أوليج جرابار : تراث الإسلام ص ٣٨٤،٣٨٥

٢٩ـ هـ .هاملتون : التاريخ الإنشائي للمسجد الأقصى القدس ١٩٤٩م ومن الجائز كما يقول جرابار أنه قد تمت أعمال تضييق مماثلة في مساجد أصغر كما في قصر الحير الشرقي في بادية الشام. أنظر جرابار : تراث الإسلام ص ٣٧٧

٣٠ـ د.حسين مؤنس : المساجد ص ٢٧٤ العدد ٣٧ عالم المعرفة عام ١٩٨١م.

٣١ـ د.محمود إبراهيم حسين : الإبهار في العمارة والفنون الإسلامية السابق .

٣٢ـ د.محمد عبد السلام العمري : مقدمة في العلاقة بين العمارة العربية والفنون ص٤٥

٣٣ـ برجز : مقال عن " فن العمارة " في كتاب تراث الإسلام ص ٢٢١

٣٤ـ المرجع السابق ص ١٣٥ .

٣٥ـ أبو صالح الألفي : الفن الإسلامي ص ١٢١ القاهرة بدون تاريخ

٣٦ـ المرجع ص ١٢٢ .

٣٧ـ ابن عساكر : تاريخ دمشق ج٢ ص ١٣٣ .

٣٨ـ إرنست كونل : الفن الإسلامي ص ٣٧ الترجمة العربية بيروت عام ١٩٦٩

٣٩ـ السابق ص ٣٧ .

٤٠ـ زكي محمد حسن : فنون الإسلام ص ٦٠ القاهرة بدون تاريخ

٤١ـ H.Stern, Ars isl ,p.٨٣-٨٤

٤٢ـ د.عفيف البهنسي : جمالية الفن العربي ص ١٦٠ـ١٦٢ .

٤٣ـ نشرت هذه الدراسة في كتاب Interntional des Orientaliste١٩٤٩ .p. ٣٣٤

٤٤ـ ج.مارسيه : الفن الإسلامي ص١٥

٤٥ـ السابق ص ٨

٤٦ـ Lammens, La Badi a et la hira Le siecle des Omeyyades, ١٩٣٠,p.١٠١-٩٤- ٩٦-١٠٠

٤٧ـ ابن خاقان : قلائد العقيان ص ٩ القاهرة عام ١٣٢٠هـ والمقري :نفح الطيب ج٦ ص ١٤

٤٨ـ المقري :نفح الطيب ج٥ ص ٣٩٥

٤٩ـ د.محمد إبراهيم حسين : الأبنية الصحراوية في بادية الشام دراسة في نظرية الوظيفة مجلة كلية الآداب جامعة الإسكندرية ج٣٨ ص ١٩٥ـ٢٢١ عام ١٩٩٠

٥٠ــ د.محمد إبراهيم حسين : الأنا الفاعلة في الفن والعمارة الإسلامية المجلة العربية للعلوم الإنسانية العدد ٥٢ الكويت عام ١٩٩٥م

٥١ــ يسري عبد الغني : المدينة العربية الإسلامية الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٧

٥٢ــ د.عفيف البهنسي : جمالية الفن العربي ص ١٧٠

٥٣ــ السابق ص ١٧١

٥٤ــ السابق ص ١٦٧ ــ ١٦٨

٥٥ــ د. محمد عبد السلام العمري : مقدمة في العلاقة بين العمارة العربية والفنون ص ٤٧

٥٦ــ السابق ص ٤٦

٥٧ــ السابق ٤٦

٥٨ــ د.عفيف البهنسي : جمالية الفن العربي ص ١٦٨ــ١٧٠

٥٩ــ د. محمود إبراهيم حسين : الإبهار في العمارة والفنون الإسلامية ص ٣١٩

٦٠ــ السابق ص ٣٢٠

٦١ــ السابق ص ٣١٩

٦٢ــ Derek Hill and Grabar ,Islamic Arcitecture and its decoration,Faber & Faber London ,١٩٦٧

٦٣ــ د.حسين مؤنس: المساجد ص ٢٧١، ٢٧٢ عالم المعرفة العدد ٣٧ الكويت ١٩٨١م

٦٤ــ د.محمد عبد السلام العمري : مقدمة ص ٤٥

٦٥ــ Torres Balbas, La progenie Rispanomu sulmanna des les bovedas nervadas francesas ,al Andalus ,١٩٣٥,pp.٣٩٨-٤١٠

٦٦ ــ السيد عبد العزيز سالم : العمارة الإسلامية في الأندلس وتطورها مجلة عالم الفكر ج٨ العدد١ إبريل عام ١٩٧٧م

٦٧ــ د.محمود إبراهيم حسين : الإبهار في العمارة الإسلامية ص ٣١٢

٦٨ــ عبد الغني داود : حسن فتحي وفن العمارة من أجل الإنسانية مجلة عالم الفكر ج٢٧ ص ٣١،٣٢ الكويت أكتوبر عام ١٩٩٨م

٦٩ــ حسن فتحي : عمارة الفقراء ، والعمارة والبيئة ، وقصة قرنين.

٧٠ــ عبد الغني داود : حسن فتحي وفن العمارة ص ٣٢، ٣٣

٧١ــ د.عفيف البهنسي : ما بعد الحداثة والتراث في العمارة العربية الإسلامية عالم الفكرج٢٧ العدد ٢ أكتوبر عام ١٩٩٨م

٧٢ــ عبده بدوي : التقاء العمارة بالشعر٨٧ دار الهلال القاهرة ، ود.عبد الباقي إبراهيم: المنظور الإسلامي للنظرية المعمارية مصر .

٧٣ــ عبده بدوي : التقاء العمارة بالشعر ص ٦٧

٧٤ــ د.عفيف البهنسي : ما بعد الحداثة والتراث السابق.

٧٥ ــ أنظر أهم ما نشره حسن فتحي: Fathi .H : Architecture FOR POOR .CHICAGO univ ١٩٧٣وترجمه إلي الفرنسية والعربية .وانظر أيضا الكتاب الذي صدر في لندن بعنوان Hassan

Fathiكتبه RICHARDS ,seragedin, Rastofer دعا مــنــذ الستينات إلي الاتجاه نحو العمارة الهوية من حيث هي كتل وفراغ ، بدءا من العمارة الـريـــفـــية التي ينشئها الفلاحون الفقراء . والتصميم المعماري ليس هو العمارة الداخلية ، ولكن الفعاليتين تتفاوتان وتتداخلان لإنشاء العمارة، سواء كانت عمارة بورجوازية مدنية أو كانت ريفية.

٧٦ــ د.عفيف البهنسي: ما بعد الحداثة والتراث ص ٨٠، ٨١

٧٧ ــ أنظر بوركهارت : الفن الإسلامي .

٧٨ ــ إتنجهاوزن : الفنون والآثار الإسلامية ترجمة محمد مصطفي زيادة ص ٧٤،٧٥ الأنجلو المصرية عام ١٩٥٣م

٧٩ ــ السابق ص ٧٨ وانظر د.ثروت عكاشة : القيم الجمالية في العمارة الإسلامية ص ١٧٢ ١٧٤ عالم الفكر ج١٥ العدد ٢ الكويت ١٩٨٤م

الفصل السادس

١ــ سيد فرج راشد : الكتابات القديمة مجلة عالم الفكر ج١ ا لعدد ٤ الكويت ١٩٨٥م.

٢ــ المرجع السابق .

٣ــ ابن خلدون : المقدمة ص ٤١٨ المكتبة التجارية بمصر.

٤ــ علي محمد أمين : عبقرية الخط العربي ، مجلة الوحدة ، العدد٩٠ ، بيروت ،عام ١٩٩٢م.

٥ــ د.عفيف البهنسي: الخطوط العربية مجلة الثقافة العربية العدد ١ اليبيا ١٩٧٥م.

٦ــ ناجي زين لبدين: مصور الخط العربي ص٣٣٣ ، بغداد ، علم ١٩٦٨م .

٧ــ بلندر حيدري:أثر الإسلام فى الخط العربي ص١٠٤ ، مجلة العربي ، العدد ٤٥٥ ، ١٩٩٦م.

٨ ــ المرجع السابق ص ١٠١،١٠٠.

٩ــ محمود حلمي : الخط العربي بين الفن والتاريخ ، مجلة عالم الفكر ج١٣ ، العدد٤ ١٩٨٣م.

١٠ــ د.زكي محمد حسن : الفنون الإيرانية فى العصر الحديث ، ص٦٦ ، القاهرة ،١٩٤٦م .

١١ــ Philip Bam Borough, treasur of Islam, p . ٢١ ,G.Britain

١٢ ــ بلندر حيدري: أثر الإسلام فى الخط العربي ص ١٠٣،١٠٢

١٣ــ أوغوردرمان : الأتراك فى الفن الإسلامي ص٢٢، ومكانة الأتراك فى الخط الإسلامي ، استنبول ١٩٧٦ م .

١٤ــ السابق ص ٤٥ .

١٥ــ د.عبد الرازق محيي الدين : أبو حيان التوحيدي سيرته وآثاره ، بيروت ، علم ١٩٧٩م .

١٦ــ د.بركات محمد مراد: أبو حيان التوحيدي مغتربا ، مكتبة الصدرللنشر، القاهرة ١٩٩٥م.

١٧ــ ياقوت : معجم الأدباء ج١٥ من ص ١٣ــ ٢٨ القاهرة دار المأمون.

١٨ــ لها مخطوط في مكتبة "فيينا" ، ونسخة مصورة فى جامعة القاهرة.

١٩ــ أبو حيان التوحيدي: الرسائل دمشق ، نشرة فرانز روزنتال، مجلة الفنون الإسلامية ، جامعة دمشق عام ١٩٤٨م .

٢٠ــ التوحيدي: رسالة في علم الكتابة ، نشرة فرانز روزنتال .

٢١ــ المرجع السابق.

٢٢ــ د.عفيف البهنسي : دراسات نظرية فى الفن العربي ، القاهرة عام ١٩٧٤م.

٢٣ــ القلقشندي : صبح الأعشي ، ج١٣ ص ٣ ، القاهرة عام ١٩٦٣م.

٢٤ــ ناجي زين الدين : بدائع الخط العربي ، ص٤٥٩ ، بغداد عام ١٩٧٣م.

٢٥ــ إخوان الصفا :الرسائل ج٣ ص ١٤٤ دار صادر ، بيروت عام ١٩٥٧م.

٢٦ــ القلقشندي : صبح الأعشى ، ج٣ ص ١٤٤.

٢٧ــ ناجي زين الدين الصرف : بدائع الخط العربي ، ص ٤٥٧

٢٨ــ علي محمد أمين : عبقرية الخط العربي ، مجلة الوحدة ، العدد ٩٠ بيروت علم ١٩٩٢م

٢٩ــ ناجي زين الدين : بدائع الخط العري ص ٤٦٥ .

٣٠ــ عبد الكريم الخطيبي و.محمد السجلماسي : دراسة عن كتاب ديوان الخط العربي ، ترجمة محمد برادة مجلة الدوحة قطر العدد ٩٠ ، عام ١٩٨٣م .

٣١ـ علي محمد أمين : عبقرية الخط العربي ،السابق .
٣٢ـ بلند حيدري : أثر الإسلام في الخط العربي ص ١٠٢ ، ١٠٣ .
٣٣ـ بابا دوبلو: الإسلام والفن الإسلامي . MAZNOD ، باريس عام ١٩٧٠م .
٣٤ـ بوركهارت: فن الإسلام Sindi BAD باريس عام ١٩٨٥م .
٣٥ـ د.عادل قديح : حول البنية الجمالية للخط العربي ، مجلة الوحدة العدد ٩٠ ، بيروت ١٩٩٠ م
٣٦ـ أوليه غرابار: كنوز الإسلام ، المدخل ، جينيف عام ١٩٨٥م.
٣٧ـ عبد الكريم الخطيبي ومحمد سيجلماسي : فن الخط العربي ، باريس عام ١٩٧٦م.
٣٨ـ د.عادل قديح : حول البنية الجمالية للخط العربي السابق .
٣٩ـ د.شربل داغر: الحيز التشكيلي في الفن العربي الإسلامي ، مجلة الوحدة العدد ٩٠ .
٤٠ـ أبو الهلال العسكري : ديوان المعاني ، ج٢ ص ٧٤ ، دار الأندلس ، بغداد .
٤١ـ القلقشندي: صبح الأعشى ص ١٣٩ .
٤٢ ـ د. شرابل داغر: الحيز التشكيلي في الفن الإسلامي ، مجلة الوحدة .
٤٣ـ المرجع السابق.
٤٤ـالقلقشندي: صبح الأعشى ج٣ ص ٥ ، القاهرة عام ١٩٦٣م.
٤٥ـ محمود حلمي: نقاط في مدخل الفن الإسلامي ص ٤٣ ، جمعية الآثار بالإسكندرية ١٩٧١ م.
٤٦ـ عباس محمود العقاد: الثقافة العربية ، ص ١٠٥ المكتبة الثقافية بالقاهرة.
٤٧ـ محمد البغدادي : موسيقي الخط العربي عند أبي حيان مجلة فصول ج١٥ العدد١ ١٩٩٦ م.
٤٨ـ د.عفيف البهنسي : علم الجمال عند أبي حيان التوحيدي ص١٧٥ .
٤٩ـ المرجع السابق ص ١٧٩ .
٥٠ـ محمد بغدادي : موسيقي الخط العربي عند أبي حيان ، ص ١٣٧ .
٥١ـ د.عفيف البهنسي: علم الجمال عند أبي حيان التوحيدي ص ١٨٩ .
٥٢ـ د.عادل قديح : حول البنية الجمالية للخط العربي ، مجلة الوحدة ص ٥١، ٥٢ .
٥٣ـ المرجع السابق ص ٥٢ .
٥٤ـ بوركهارت: الفن الإسلامي لغته ومعناه ص ٢٥٦ ، عالم الفكر ج١٠ العدد١ ، ١٩٧٩م .
٥٥ـ السابق ص ٢٥٧
٥٦ـ د.إسماعيل الفاروقي نظرية الفن الإسلامي ص١٥٨، ١٥٩ ، المسلم المعاصر، العدد ٢٥ الكويت عام ١٩٨١م .
٥٧ـ المرجع السابق ص ١٦٠ .
٥٨ـ ناجي زين الدين : أطلس الخط العربي ص ٣٥٥ ،المجمع العراقي ، بغداد ١٩٦٨م
٥٩ـ السابق ص ٣٥٥ .
٦٠ـ انظر تحقيق إبراهيم الكيلاني لرسائل التوحيدي وانظر د.عفيف البهنسي :علم الجمال عند أبي حيان التوحيدي بغداد عام ١٩٧٠م
٦١ـ أنظر ريتشارد إتنجهاوزن : الفنون والآثار الإسلامية ، ترجمة محمد مصطفي زيادة ، الأنجلو المصرية ، عام ١٩٥٣م .

٦٢- قيس خزعلي جواد : الخط العربي هندسيته وتشكيليته ، مجلة الوحدة العدد ٢ ، ١٩٨٤م .

٦٣- هو معرض السنتين الذي أقيم ببغداد عام ١٩٧٤، أنظر د.بلند الحيدري : رحلة الحروف العربية إلي فننا الحديث مجلة نزوي العمانية العدد ٨ عام ١٩٩٦م.

٦٤- المرجع السابق .

٦٥- د. عادل فديح : حول البنية الجمالية للخط العربي ، مجلة الوحدة ، العدد ٧٠ ص٥٨ ١٩٩٠م .

٦٦- المرجع السابق ص ٥٨، ٥٩ .

٦٧- د.عفيف البهنسي : الحضور العربي فى إبداعات الغرب خلال القرن العشرين مجلة الوحدة.

٦٨- حسين مؤنس : المساجد ص ١٥٥ ، عالم المعرفة ، العدد ٣٧ عام ١٩٨١م

٦٩- وظهرت كلمة أخرى تتوازي مع "أرابيسك" هي "موريسك" Maursque لتطلق على زخارف الفنون الإسلامية فى الغرب الإسلامي لتمييزها عن زخارف المشرق الإسلامي . ولكن كلمة أرابيسك ما زالت تشمل الزخارف الإسلامية النباتية كلها بوجه عام في المشرق والمغرب ، بينما أصبحت كلمة "موريسك" تستخدم في اللغات الأوروبية للفنون الإسلامية فى المغرب الإسلامي بصفة عامة أنظر د.حسين مؤنس : المساجد ص ١٥٦ .

٧٠- د.عفيف البهنسي : التصوير عند العرب ص ٩٣،٩٤ ، بغداد ١٩٧٤م .

٧١- د.عفيف البهنسي :الأسس النظرية للفن العربي ، ص١٤ مصر عام ١٩٧٤م .

٧٢- د.إسماعيل الفاروقي : نظرية الفن الإسلامي ، ص١ المسلم المعاصر العدد٢٥ ١٩٨١م .

٧٣- أحد أشكال الأرابيسك دائرة هندسية تحتلها نجمة مكونة من مربعين متقاطعين وفي داخل هذه الدائرة بنجمتها الثمانية توزع التقاسيم الهندسية مـــن مثلثات ومعـينات ودوائـــر تـــوزيعا رياضيا محكما.

٧٤- أبو حيان التوحيدي : الإمتاع والمؤانسة ، ج٣ ص ١٣٧ وانظر د.عفيف البهنسي : جمالية الفن العربي ص ٨٧ وما بعدها.

٧٥- د. وفاء إبراهيم : فلسفة فن التصوير الإسلامي ص ٣٩ ،الهيئة المصرية العامة ١٩٩٦م .

٧٦- D.James : Islamic Art An Introdution ,HumLy , London ,p ١٨

٧٧- د.وفاء إبراهيم : فلسفة الفن الإسلامي ص ٤٠،٤١ .

٧٨- سورة الرحمن آية ٢٦،٢٧ .

٧٩- سورة الرحمن آية ٢٩ .

٨٠- Ismail R.Alfaruqui : Islmaic Culture and history p. ٧١ وانظر د. وفاء إبراهيم : السابق.

٨١ - V.ALDRICH :PHILOSOPHY OF ART P. ٤٠ نقلا عن المرجع السابق ص ٤٢

٨٢ - د.عفيف البهنسي : جمالية الفن العربي ص ٨٠ .

٨٣ - Sambat M.Hanri Matisseet SES oeuvres N.R.F. PARIS ١٩٢٠ Voir :Revue Arts (NO DEC . ١٩٥٢)

٨٤ - د.عفيف البهنسي: الحضور العربي فى إبداعات الغرب خلال القرن العشرين ، مجلة الوحدة العدد ٧١ يوليو عام ١٩٩٠م .

٨٥ - Delorey E.picasso et L.Orient Musulman Gazettz des Beaux Art ١٩٢٥

١ـ د. ثروت عكاشة : رينيه ويج فيلسوف الجمال ص ١٧٩ عالم الفكر ج٥ العدد٤ ١٩٧٥م
٢ـ د. لويزة الفاروقي : الغزو الثقافي فى مجال الفنون ، ترجمة د.محمد رفقي عيسى مجلة المسلم المعاصر العدد٤٥ الكويت عام ١٩٨٥م
٣ ـ محمد قطب : منهج الفن الإسلامي ص١٨٢ دار الشروق ط ٧ مصر عام ١٩٨٧م
٤ـ د.حسن حنفي : التراث والتجديد الأنجلو المصرية عام ١٩٨٧م
٥ـ د. زكي نجيب محمود : المعقول واللامعقول في تراثنا الفكري دار الشروق مصر ١٩٨٧م
٦ـ د. عفيف البهنسي : الأصالة فى الفن مجلة الثقافة العدد ١٩ دمشق عام ١٩٧٧م
٧ـ مطاع الصفدي : اللحظة الإبداعية والمشروع النهضوي منشورات المنظمة العربية التربية والثقافة والعلوم ص٢٣ تونس عام ١٩٩٤م
٨ ـ المزج والخلط فى أسلوب الحـــياة والثقافـــة اليـــومية أي ذوق الأثاث والبناء والزي واقتناء الأعمال الفنية ، والخلط عند الفنان الواحـــد لعدة تيارات فـنـــية حداثية ، أو الانتقال من تيار إلي آخر بسرعة ملفتة ، وأحيانا تجاوز الأساليب المتنوعة فى وقت واحد ، أو المزج بين قواعد الفن الشرقي والحروفي والزخرفي ، وفـــن المنمنمات والإيقونات بتقنيات ورؤى التيارات الحداثية الغربية . أنظر د.زينات البيطار : النقد والتذوق العام فى الفنون التشكيلية الغربية ص٤١ مجلة عالم الفكر ج٢٦ العدد٢ الكويت عام ١٩٩٧م
٩ـ د. ثروت عكاشة : رينيه ويج فيلسوف الجمال مجلة عالم الفكر ج٥ العدد ٤ عام ١٩٧٥م
١٠ـ السابق
١١ـ د. عفيف البهنسي : جمالية الفن العربي عالم المعرفة العدد ١٤ ص١٧٥،١٧٤ ١٩٨٧م
١٢ـ السابق ص ١٨٢
١٣ـ بدر الدين أبو غازي : مفهوم الأصالة والمعاصرة فى الفنون التشكيلية بحث مقدم إلي مؤتمر الفنون التشكيلية في الوطن العربي دمشق عام ١٩٧٥م
١٤ـ د.عفيف البهنسي : ما بعد الحداثة والتراث فى العمارة العربية الإسلامية مجلة عالم الفكر ج٢٧ العدد٢ ص ٨٠ الكويت أكتوبر عام ١٩٩٨م
١٥ـ من أبرز نقاد الحداثة المعمارية والداعين إلى عمارة ما بعد الحداثة ، شارل جنكيز في كتابه Gencks ch the Languge of post modern rchitecture : هذا الكتاب الذي طبع عشر طبعات لأهميته.
١٦ـ رينيه هوينغ : الفن وتأويله وسبيله ص١٣٢ منشورات وزارة الثقافة في سورية ١٩٧٧م
١٧ـ محمود الزيباوي : الصورة التحريم فى الشرق الإسلامي. عرضها محمد نور الدين مجلة الوحدة العدد ٧١ ص١٨٦ بيروت .
١٨ـ د. عفيف البهنسي : سورية التاريخ والحضارة ، منشورات مجلة الفكر ص٧٨ دمشق ١٩٩٠م
١٩ـ ول ديورانت : قصة الحضارة ج٣ المجلد ٤ ص ١٥٨ ، جامعة الدول العربية.
٢٠ـ أرنولد هاوز : الفن والمجتمع عبر التاريخ ج١ص١٦٤ ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت عام ١٩٨١م

٢١ــ موريس سنكري : حول الوحدة الثقافية للأمة العربية ص٦٠ــ٧١ الفكر العربي العدد٧٨ بيروت عام ١٩٩٤م

٢٢ــ الكسندر إليوت : آفاق الفن ص١٦ المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ١٩٨٢م

٢٣ــ موريس سنكري : حول الوحدة العربية للأمة العربية ص٦٤

٢٤ــ د. عفيف البهنسي : الحضور العربي في إبداعات الغرب خلال القرن العشرين السابق.

٢٥ــ د.لويزة لمياء الفاروقي : الغزو الثقافي في مجال الفن ص١٢٠ــ ١٢١

٢٦ــ أنظر ما قام به باندورا هوبكنز من مراجعات للمقالات التي كتبت عن الموسيقى فى بلاد وسط أوربا Sadie
, Stanley (ed) the ne المنشورة في كتاب w Drove Dictionary of music andMusicans .
London :Macmillan pubishers, Newyork:
Grove s DICTIONRIES OF Music , Inc ,١٩٨٠ والمنشورة فى كتاب : thnomusicology
,VOL ٢٤ ,no ١. (winter, ١٩٨٥) pp١٤٥-١٥٠

٢٧ــ انظر مقدمة التشكيل العربي والتحديث الثقافي مجلة الوحدة العدد٧٠، ٧١بيروت ١٩٩٠م

٢٨ــ محمد حيان السمان : مجلة الفيصل العدد٧٤ ص١٢٨ الرياض ١٩٨٣م

٢٩ــ موريس سنكري : لوحة الحروفية العربية السابق.

٣٠ــ مهى القواص : مجلة الحياة التشكيلية ص٣٩ عدد٩ سوريا علم ١٩٨٢م

٣١ــ موريس سنكري : لوحة الحروفية العربية ص١٢٧

٣٢ــ سورة الذاريات آية ٥٦

٣٣ــ أمينة سيد محمد : إسلامية الفنون المرئية مجلة المسلم المعاصر العدد ٥٤ ١٩٨٨م

الفهرس

الموضـــــــــــوع	الصفحة
المقدمة	٥
الفصل الأول : الفن الإسلامي (الإكتشاف والتعرف)	١٧
الفصل الثاني : الفن والجمال والإنسان.	٣١
الفصل الثالث : المعاينة أوالحدس والتعبير الفني الإسلامي .	٤٣
الفصل الرابع : الرؤية الفلسفة للفنون.	٥٩
الفصل الخامس : العمارة الإسلامية والحفاظ على الهوية.	٧٥
الفصل السادس : الخط العربي والرقش (الأرابيسك).	١١٧
الفصل السابع : الفنون الإسلامية والتعبير عن الهوية.	١٦١
ملاحق الصور	
• الخط العربى	١٨٧
• الزخرفة	١٩٣
• الخزف والزجاج الاسلامى	١٩٩
• العمارة	٢٠٩
• السجاد الاسلامى	٢١٩
• النقود والمسكوكات	٢٢٥
الهوامش و المصادر	٢٢٩